Bresciani
Opere sopra la Musica
Cod. Cart. del Sec. XVIII
Palat.
608

È originale

~~N° V~~

Cod XXI

Opere sulla musica di Benedetto Bresciani

This page was intentionally left blank

*

Pagina lasciata intenzionalmente vuota

266
Mss.
Palat.
802
BIBLIOTECA NAZIONALE FIRENZE
S. 674

N.o nuovo: 802.

(V. 6 84 - 21, 2.)

Questo è il MS.° originale di Benedetto Bresciano, chiarissimo Letterato, che fiorì nel cadere del prefato secolo, e sia primo di presente. Di esso,
e delle sue Opere, tutte MSS.°, ce ne ha lasciato molte memorie il Conte Mazzucchelli nè suoi Scrittori d'Italia, rammentando con particolar
lode il Trattato sull' Omiciarde, il quale meriterebbe di veder la pubblica luce.

sens, che dinota il suono impatto qual-
ma ch consequenza quello ancora le'

sens, che divide il suono in parti eguali
ma di conseguenza quello ancora che

Di quello che si deve supporre per intelligenza delle cose, che appartengono all'Enricordo

Cap.° 1.°

Il Sistema armonico del quale si prende a trattare, e che è più atto a spiegar l'Enricordo, ed i molti suoi usi, richiede primieramente la cognizione di tutorio, che ha per fondamento generale la Musica teorica, e pratica, ed inoltre alcune considerazioni particolari, che non sono così comuni; le quali si regolano colle seguenti supposizioni.

P.a Perche la musica pratica appresso i moderni poco s'accorda con i sistemi armonici ~~particolari~~ razionali, par necessario seguitare il sistema pratico, cioè quello che scema alquanto alcune consonanze, ed alcune ne accresce, in maniera che le non si riducano ai gradi naturali, e pratichi ~~dal~~ nel canto, e nel suono degli strumenti. Si sceglie pertanto il sistema di Aless.ro Vicentino, o sia di Fabio Colonna, il quale ne fu il primo inventore, che consiste in divider prima tutta l'ottava in dodici parti eguale, e distribuirne cinque per tuono, che al semituono maggiore, e due al minore; supponendo tutti i tuoni eguali, che dentro all'ottava sono più di sei intervalli. Con questa supposizione si rigetta non solamente l'antico sistema di Aristosseno, che divide il tuono in parti eguali, ma per conseguenza quello ancora de'

modeni, che ſſ comodità degli ſtrumenti, dividono tutta l'ottava in dodici semi: tuoni eguali, e la formano di sei tuoni appunto; la qual divisione non s'accorda, ne col sistema antico, ne col moderno, ne' quali tutt'l'ottava comprende un luogo più di sei tuoni. Si rigetta altresì il sistema di Tolomeo, come uno de' razionali, il quale ammette tuoni maggiori, e minori, e si rende molto difficultoso ſſ adattarsi alla ſſabrica, non bastando ſſ l'ampiezza della quinta, e scarsità della quarta, quando ſſel troppo semituggamento del tuono, in commi, ed altre ſſabbi minori, il che rende difficile le circolazioni, o le ſſprogressioni del medesimo intervallo, finche si ritorni alla nota dell'istesso grado, almeno equisono.

Lª: De' tre generi della musica, Diatonico, Cromatico, ed Enarmonico, si servirono gli antichi ſſ la diversità delle cantilene, e ſſ l'alzamento, o abbassamento di voce da un grado di voce fisso. Del Diatonico, e del Cromatico appresso a poco si sanno gli usi, che ne facevano gli antichi, ma dell'Enarmonico appena si può indovinare. Noi ſſ ci serviremo di essi in questa maniera. Il Diatonico è l'ordine naturale, che ſſroceda ſſ tuono, e semituon maggiore, ed a questo si riferiranno gli altri due, che appresso di noi consisteranno ne' gradi alzati, o abbassati delle voci, e non nell'accrescimento, o nella diminuzione degl'intervalli, come bisognerebbe fare, secondando la maniera degli antichi. Onde il Cromatico

vanà appresso di noi un genere Diatonico
alzato un poco, o abbassato in cotal manie-
ra, che le note debbano esprimersi, o con
♯, o con b semplici: Laddove l'Enarmo-
co vanà similmente un genere Diatonico
alzato, o abbassato, ma con note espresse
di ♯, e di b doppi.

5ª Per ♯, e b semplici, s'intenderà l'alza-
mento, o abbassamento delle voci, come
molto praticasi, per semituoni mino-
ri, cioè di due quinti di tuono. Per ♯, e b
doppi s'intenderà l'alzamento, o abbas-
samento delle voci di due semituoni
minori, cioè di quatro quinti di tuono,
si noteranno con due ♯, o due b, uno ac-
canto all'altro unito alle note, che an-
dranno alzate, o abbassate di un simile
intervallo.

Questa maniera di notare i picciesi=
menti, o scemamenti delle note, torna
molto bene di descrivere i Cori accide-
ti, perche ordinario, dovendo segnar
qualche nota con un quinto di voce più
volendo segnarle accanto il ♯, semplice
ma perche tanto s'alza la voce pre-
cedente un quinto, quanto abbassa la
susseguente quatro quinti, torna assai
meglio segnare la susseguente con due b.
Così dovendo alzare una nota quatro
quinti, in vece di segnare quei gran ♯,
che occupano molto spazio, torna anche
più assai meglio il segnar la nota con due
ordinari ♯. Per la quinta alla nota
precedente, si pone il b. alla nota susse-
guente, e in questa forma vengono ad
esprimersi facilmente i quatro alzamen-
ti, o abbassamenti di voce, di cui abbiamo

de' quattro quinti, fino all'ultimo di det-
ti quinti, che sarà la nona precedente
a quella che segue

4ª: Per circolazioni s'intendono le pro-
gressioni di ciascuno intervallo, fino
al ritornare alla nota eguisona, che ha
il medesimo nome, come per esem-
pio, di terza in terza, maggiore, o mino-
re; di quarta in quarta di tutte le spe-
cie ecc: da C grave, fino a C acuto ecc:
passando per tutte quelle note, che sa-
ranno termini di detti intervalli, e
saranno o note Diatoniche, o Cromati-
che, o Enarmoniche, come si è detto.
E' perche in queste progressioni è ne-
cessario passare per note lontanissime,
quindi è, che appresso ai pratici, viene
stimata molto difficile l'operazione,
e nel ritornar dalle note su gli stessi
tasti, dovendosi prendere i stessi, V: G:, del
Cimbalo uno per uno altro, particolar-
mente in quelli, che non hanno tasti
neri
stessi, succede moltissime volte
il prender per luogo il basso accattato, ed
in questa maniera vengono a confon-
dersi tutti gl'intervalli permanenti, e
Circolazioné non ritorna al medesi-
mo tasto: onde è, che appresso a molti,
la circolazione perfetta è creduta im-
possibile.

5ª: Le trasposizioni, o come le chiamano
i pratici, le risonanze, altro non sono,
che l'alzamento, o abbassamento delle
cantilene, a diversi gradi di note per
qualsivoglia intervallo, o sieno di quelli
che sono parti integrali dell'ottava, o

opportune dissono; e questo trasporre, o
meglio dire, trasportare, dee seguire in ma-
niera, che alle note della composizione,
non si debba ne aggiugnere, ne levare,
cioè non aggiugnere alle note ne ♯, ne
♭, oltre a quelli, che naturalmente vi
sono; ma bensì l'alterazione dee
succedere nella Chiave, la quale d'una
diviene un altra, colla giunta di più
diesis ♯, o ♭, quanti ne richiede l'al-
zamento, o l'abbassamento: e in pigo-
re ogni trasportabile dee trasportare ♯ conse-
guenza la sola alterazione della Chiave,
e non debbono in maniera veruna es-
ser alterate le Note; dal che si può ri-
conoscere quando una tale trasportazione
è fatta bene, o male, e quando la compo-
sizione, d'una diventa un altra, come
apprendono i pratici, che molto vuole
cedo delle cantilene trasportate.

Come si muti l'ordine Diatonico in
Cromatico, ed Enarmonico. E
trovato il primo ♯, ed il primo ♭, come
se ne vada continuando la serie

Cap.° 8.°

Poiche l'ottava Diatonica in due luoghi ha
il semituono maggiore, cioè il Mi Fa. ♯
termine della prima, e ♯ termine della
quarta, che compongono l'ottava è da
considerare, che il ditono, e il ditono
ritrovano alternabilmente fra i se-
mitoni. Per voler dunque mutare i
luoghi de' 1os ed dei intervalli, ditono,
e ditono, è necessario fare, che l'uno di-
venti l'altro, e questo avverrà, quando
il ditono si scemerà d'un semituono mi-
nore, o della sua parte prima, o dell'acuta

allora il susseguente ditono si muta in tri-
tono, quando lo scemamento è dalla par-
te acuta, e diventa tritono il precedente
ditono, quando lo scemamento è dalla
parte grave. Il tritono diatonico è dal-
da Fa♮, il quale intervallo, scemato
d'un semitritono dalla parte acuta, fa che
il ♮ diventi b, e questo è il primo grado
cromatico dell'ordine de' b. scemato poi
il medesimo tritono dalla parte grave, pri-
va d'un semitritono il F diventa ♯F, e
questo è similmente il primo grado
cromatico in quest'altro ordine cromati-
co de' ♯.

Il tritono, e la quinta, che senza i so-
praddetti accidenti cromatici, comin-
ciano da F, sopra il b, dove allora co-
mincia, e sopra il ♯ finiscono; onde
è, che il tritono, e la quinta, salvano
una quarta più su, sopra che sia il b, e
una quinta più su, sopra il ♯

Per questa ragione non si trova mai ve-
runo aggregato alle chiavi il binario
luogo, senza supporre quello di B, nè il
♯ similmente in altro luogo, senza que-
lo posto in F; perche l'uno, e l'altro di
questi accidenti, sono i primi gradi di
questi loro ordini cromatici, come si è
detto.

Si come il primo ♯, fa che il tritono sal-
ti una quinta più su, e il primo b
fa, che il medesimo tritono si scemi
una quarta più su, così i consequenti
♯, e b devono andare con tal ordine, che
i ♯ vadano in su di quinta in quinta,
ed i b di quarta in quarta: così dunque

uolendosi seguitare l'ordine de' ♯, bisogna'
andare in su, e le note Diatoniche di quin-
ta in quinta, e trouandosi, a trouarne
note permanenti fino al settimo, fisso:
lo accadera' de' b colla progressione di quar
ta in quarta. Il secondo ♯ adunque sara'
C, il terzo G, il quarto D, il quinto A, il
sesto E, ed il settimo B. Ed il secondo b sara'
E, il terzo A, il quarto D, il quinto G, il
sesto C, e il settimo F. E questo nell'ordine
Cromatico, cioe' senza raddoppiamento
de' sopradetti accidenti di ♯, e di b.
Qui e' molto auuertire, che non sola=
mente ne' sopradetti casi, ma in quanto
se ne possono mai dare, basta l'andare di
quinta in su, quando di quarta in giu',
e fa lo contrario; perche procedendo nell'
uno, o nell'altro modo sempre si giugne
a quel termine, che porta la medesima
lettera, o la nota del medesimo nome.
La sopradetta progressione di quinta
in quinta fa ♯, e di quarta in quarta
fa b, continuandosi oltre al numero di
sette, che e' il termine della serie Croma:
tica, passa cinque altri gradi di ciascuna
delle medesime alterazioni di note, ma
raddoppiate, cioe' che alzano quattro op-
portune note fa ♯, ed altrettante ab-
bassano nell'ordine de' b. Questi cinque
raddoppiamenti, seguono ne' luoghi de'
cinque primi semplici, ii ♯, che b, cioe'
F, C, G, D, A ne' ♯, e B, E, A, D, G ne' b. Non ii
passa oltre a questi cinque, perche come
piu ordinariamente nel fare tal progressione)
ii mescolerebbero ♯ fra i b, e al contrario
i b fra i ♯, e ii confonderebbe l'un genere

coll'altro. Questo apparisce manifestamente dalla considerazione dell'ultimo ♯ raddoppiato, che è in A, dal quale andando in su una quinta, come converrebbe fare si giunge ad E, la quale converrebbe alzare due altri quinti, oltre al ♯ già posti. Ma chi non vede, che quattro quinti sopra E entrano in G, e l'alzano un quinto (cioè secondo il nostro modo di segnare questi accidenti) A con due b? Ecco dunque che il decimoterzo ♯ non varrebbe più b, ma bensì b. Questa progressione passerebbe a cinque gradi raddoppiati nel duro, e nel molle, che ♯ la sopraddetta ragione si rende impossibile, torna più praticabile nell'ordine, con una considerazione particolare, che rende più maraviglioso l'uso di questo strumento, nel quale manca il mescolamento de' ♯, e de' b, per mezo d'un facil passaggio da una basconbura ad un altra.

Ma la regola generale si è, che i ♯, ed i b in Chiave, possono arrivare fino a dodici, compresivi i raddoppiati. E hanno alcuni pratici, che avendo difficoltà a fare il quinto ♯ in Chiave, credono impossibile il sesto, ed il settimo, e quando sentono contare dodici de' sopraddetti accidenti, si danno a credere, che essi vengano posti anche nell'ottava, onde secondo loro pare, che sei ♯ si facciano diventar dodici, la qual cosa parrebbe una grandissima semplicità, essendo i ♯, ed i b d'ordinario dell'ottava,

non due, ma un solo; e colla soprad.ta
progressione, non s'incorre in niuna
maniera in questa, o simile debolezza.

Come si possano ordinare le
proposizioni da un genere all'
altro
Cap.o 13.o

I salti del tritono di quinta in quinta,
fa A, e di quarta in quarta fa b, sono
il fondamento di tutte le trasposizio-
ni, le quali sono fatte necessariamente
mezzo de' #, e de' b, oltre la mutazione delle
chiavi, quando si lascino le note ferme
ai loro luoghi.
Dal Diatonico dunque a qualsivoglia ge-
do Cromatico, o Enarmonico, dovendosi
trasportare tutto il sistema d'una ca-
tilena, basta osservare quante volte
il tritono fa i soprad.tti salti, e tanto ne-
cessariamente dovranno esser i #, e
tali salti saranno di quinta, e tanti
i b, e i salti saranno di quarta. Eccetto
nella quinta quarta sono gl'intervall-
li, ancorche i termini sieno cinque, e
nella quarta gl'intervalli sono tre; mol-
tiplicando 4 quattro i #, e 3 tre i b i
sonerà il salto, che avrà fatto il suono
della composizione, o le note di esse, o-
pra a quelle, che ella già aveva nel
genere Diatonico; e il luogo, che ave-
ranno mutato le note, sarà di tante
diese sopra ciascuna, quante sarà il
rimanente della soprad.tta molti-
plicazione, sottratto sempre sette, o il
moltiplice di sette, che è il numero degl'
intervalli dell'ottava, e ne pigliasse
cotali, per ragion d'esempio, dovendosi trasportare

A al grado Cromatico dire ♯ in Chiave, bi
sera molt.ficare questo che ♯ quatro, e
sottratto sette dal prodotto dodici, il resi-
cinque dimostrera la nota nella quale
vien trasmutato detto A, cioe cinque al-
se note sopra, che sara F.
L'istesso si fa nel genere Enarmonico, e non
vi e altra differenza se non nel numero di
♯, che i quali nel Cromatico non passano
sette, e nell'Enarmonico arrivano fino
a dodici.
Hauendo ♯ Per le trasportioni dal
Cromatico, ed Enarmonico al Diatoni-
co, il numero de' ♯ si molt.plica simil-
mente ♯ quatro, o sieno i semplici dell'
ordine Cromatico, o i doppi dell'Enar-
monico; il prodotto si getta ♯ sette, ed il
rimanente di nouo quante note dee
scendersi fino a quella, che denota il
grado Diatonico ricercato. Ma perche
e piu sicuro tener sempre una regola
ferma dell'andare in su, in tutti i casi,
fuo trarsi questo rimanente da
sette, e l'auanzo dimostrera quante
note dee andarsi in su, sopra la data,
come, per cagion d'esempio, A con cinque
♯ douendo ridursi a Diatonico, molti-
plicato quel cinque ♯ quatro, e fatto
il prodotto venti ♯ sette, e il residuo
sei sottratto da sette, quell'uno, che
rimane, dimostrera la nota Diatoni-
ca, che si cerca, essere una sopra la data,
e sara B. Si osseruera l'istesso ne' b molti-
cando ♯ se.
Supposte le cose antecedenti facilissima
e la trasportione da Cromatico, a Croma-
tico, e da Enarmonico a Enarmonico, che

aggiungendo i sostenuti è una delle più difficili da loro scuola rimaneva impossibile. Si trasporta il Cromatico in Diatonico (come poc'anzi si è detto) e questo Diatonico si trasporta di nuovo nel Cromatico, che si cerca, e si fa una cotanto difficilissima operazione

Regola della soprad.ta
Trasportazione
Esempio 4°

Per trasportare da una nota nell'altra qualunque intervallo, supposta la prima nell'ordine Diatonico si ottengui quante note seguono dopo la data fondamentale, fino all'ultima nella quale dee farsi la trasportazione: si raddoppi questo numero, e si sottragga sette, il rimanente è il numero de' #, che vanno in chiave. Sottratto poi questo numero de' # da sette, ne resta il numero de' b.

Come se si dovesse trasportare A in F, perche cinque sono le note seguenti da A sino a F, si raddoppia cinque, e dal dieci si sottrae sette, rimane tre pel numero de' # da segnarsi in chiave: e chi vuole la trasportazione b sottragga questo tre da sette, ed avrà quattro, che è il numero de' b.

Per trasportar poi da una nota nell'altra qualunque intervallo, supposta la prima nell'ordine Cromatico, o Enarmonico, il numero de' #, che sono in chiave si moltiplichi per quattro, e quello de' b per sette, e partendo da sette, il residuo di mostrerà quante note si dee andare indietro da tornare la ricercata Diatonica. Perche, come si è detto, è più sicuro fermo

una regola sola di andar sempre innanzi
in tutte l'operazioni, & non s'prendere sba-
glio; si sottragga il sopradetto residuo da
sette, ed il numero che rimane dinoterà
quante note debba andarsi avanti & bro-
care la medesima Diatonica.
Volendo rimettere in Diatonico Cro
cinque #, si moltiplichi cinque & quatro,
ed il prodotto venti si parta & sette, che
il rimanente uno farà vedere, che si deve
andare una sola nota innanzi, che sarà

D.

Rispetto della sopradetta pratica
& facilitar maggiormente l'
operazione intorno alle
sposizioni
Cap.° 5.°

Col medesimo fondamento che si è preso & le
sopradette regole nelle sposizioni intorno
a i generi, può formarsi un altra pratica
con operazione assai più breve, & più com-
pito più semplice, come & la reduzione
anche delle note a numeri.
In primo luogo si pongano in cambio del-
le lettere i numeri, secondo la serie di-
esse, cioè A. B. C. ecc: 1. 2. 3. ecc: e si segnino
in loro dirittura il numero de' #, e quello
de' b, conservando questo ordine, cioè &
ciò che si dee portare, quanto & quello
nel quale dee farsi la sposizione, e siano
no disposti i numeri in tre colonne, la
prima delle note, la seconda de' #, e la
terza de' b, come V. S.; volendosi esprimere
C con quatro #, o vero b, e F con cinque #, o vero
b, si segneranno nella seguente maniera.

3. 4. 3
6. 5. 2

sbre, e dei vei indrehciamo il C, e b F, corrispon
do la prima colonna, che è delle note; il
quatro, ed il cinque, la seconda, che è de'
#, ed il re, e il due la terza colonna, che è
quella de' b, e s'osserui, che quando i nume-
ri vi son disposti in questa maniera, si leg-
gano in modo che le colonne, le note son
sempre cromatiche, perche le diatoniche,
come quelle, che son prime d'accidenti,
non deono esser aggruppate di loro; e nume-
ri de' #, e de' b, e si segnano in questa ma-
niera.

5. ——

che significa E, una diatonica.

Per disporre dal diatonico al cromatico,
dato la nota nella quale si dee disporta-
re, si sottragga il numero della diatonica,
da quello della cromatica, della quale
si ricercano gli accidenti, ed essendo que-
sto secondo numero minore del primo, si
aggiunga sette, e poscia fatta la detta
sottrazione, e raddoppi il residuo, e si
ponga al suo luogo nella seconda colon-
na, come numero de' #, sottraendolo sem-
pre da sette, come già si è fatto nelle pre-
cedenti operazioni, ed il complimento di
esso fino a sei, pure secondo il solito, si
ponga alla terza colonna, numero de' b.
come per esempio, volendo disporre E in B,
si faccia il numero della nota cinque,
volo, perche la nota è diatonica, e poscia
che sotto il due del B, si sottragga cinque
da due, cioè da nove, perche questo nume-
ro è minore, e richiede l'aggiunto del
sette: si raddoppi poi il residuo quatro, e
dall'otto, che ne viene, sottratto sette, ri-
mane uno per la colonna de' #, ed il suo
complimento sei del numero de' b.

7 + 5. ——
R. ! . 6
9
4
5
a
7
1 . b.

Se gli sarà dato il numero degli accidenti, ò bramarà la nota, si moltiplichi il numero de' ♯ per quattro, come sopra si è detto, e si sommi col numero della nota Diatonica, dalla quale somma si caverà il numero della nota ricercata, sottraendo sempre da sette. Così nel sopraddetto caso, dato che sieno degli accidenti, uno, e sei, si moltiplichi uno per quattro, e si sommi con cinque, numero della nota Diatonica, e del nove che ne viene, sottratto per sette resta il due numero del B nota Cromatica, con un ♯, e con sei ♭, nella qual nota si posa l'E Diatonica data.

Per ridurre il Cromatico a Diatonico i segni, come si è detto, il numero della nota Cromatica con quegli che, noi accidenti, e si moltiplichino di questi due numeri della seconda, o terza colonna qualsivoglia, al contrario di quello che si è fatto di sopra, cioè quello de' ♯ per quello de' ♭ per quattro: il rimanente, sottratto da sette, che si sommi col numero della nota, e da questo, sottratto pur sette, si cavarà il numero della nota Diatonica da collocarsi nella prima colonna, sotto il numero della nota Cromatica data. come per esempio, dovendo ridurre a Diatonico F con tre ♯, o quattro ♭, si segni il sei della nota col tre, e quattro degli accidenti Cromatici, e moltiplicato il tre de' ♯ per tre, numero il quattro de' ♭ per quattro dal prodotto nove della seconda colonna, sottratto sette, si sommi il residuo due col sei della nota della prima colonna, e dall'otto che ne viene sottratto sette, resta uno, numero d'A nota Diatonica ricercata.

5. ——
2. 1. 6
4
5
9
7
2

6. 13. 4
1. —. —
8. 4
9 16
7 14
2 2
6 6
1 1
7 7
1 1

Il medesimo si può fare nella seguente colonna al numero de' b, dove è la notazione, che dal prodotto della moltiplicazione, venendo sedici, dee sottrarsi non sette, ma quattordici, moltiplice di esso sette, affinche rimanga un numero minore di esso sette.

Per esporre poi da Cromatico a Diatonico, non ci resta altro, che ridurre la prima nota Cromatica alla sua Diatonica, e da questa ribonata, esporre nel Cromatico, che si cerca colle regole dette di sopra; come per esempio volendo esportare $\overset{4}{D}$ con sei ♯, o con un bin $\overset{3}{E}$, si riduca prima il suddetto $\overset{4}{D}$ al suo Diatonico, che viene $\overset{1}{A}$, e esportando poi questo in $\overset{3}{E}$ viene quattro ♯, e che ♯ e b. Giunge se il medesimo $\overset{4}{D}$ con sei ♯, e un b, volesse ridursi a una Diatonica con quattro ♯, e tre b, si faccia la medesima operazione del ridurlo a Diatonico, e poi esportare, che la nota Cromatica viene $\overset{3}{C}$.

4 · 6 · 1
1 · — · —
3 · 4 · 3

Nella reduzione del Cromatico al Diatonico, si moltiplica il combano 1 ♯ tre, ed i b ♯ quattro, ♯ si sottrae il sottrae i rimanenti da sette, dovendosi in questo caso andare indietro ♯ trovare la nota Diatonica; e la regola già assegnata nell'andar sempre innanzi, ♯ ~~trovata~~ era il ricorrere a questa sottrazione da sette.

Accade nello esporre, particolarmente da Cromatico a Cromatico, ♯ essere in debbio se ♯ la esportata nota giusta debba prendersi il numero de' ♯, o quello de' b, venendo le ambedue nell'operazione poste alle loro colonne; ♯ ritrovando con sicurezza

si conosca segni il numero della nota col suo
accidente di ♯, o ♭, quando essa ne sia ca-
pace, ed esaminando bene in qual caso
si rimanga la nota coll'istesso accidente
segnato, o pure resti senza accidente, gua-
do alla sua cromatica, e si conosca subito
se si debba seguire il cromatico duro, o
il molle. Che se la medesima nota cromati-
ca, p. e. gli dà esempio ♯, non lo riceva
dal numero della seconda colonna, che
è ♯ e conturbò debba anche naturalmente, allora bisognerà aggiungervi all'istesso numero de' ♯, e la nota diventa cromatica, e questo è la maniera di disporre nel cromatico.

E chi volesse abbreviar maggiormente l'operazione su i medesimi fondamenti presi di sopra, ed essere più sicuro di non errare collo sbaglio ~~poco~~ di prendere una cosa per un altra, potrebbe in primo luogo segnar la memoria colle sopra le nomi da darsi alle sopradette cose per distinzione, chiamando Sposabuna l'andare dal Diatonico al Cromatico, e Reduzione dal Cromatico al Diatonico ~~a Cromatico~~, e Mutazione la Cromatico a Cromatico, col quale si ritiene sempre anche il Diatonico, con questo di più, che fuggire ogni cambio, che la Sposabuna si fa con una sola linea di numeri, la Reduzione con due, e la Mutazione con tre, e prima si suppone di cominciar sempre da G, cioè la sette, che poi sarà facilissimo il ridurre questo all'altre note, e la Sposabuna, dica che sia la nota, che si debbe, p. e.

come sarebbe nel tre, e chiaro che il semplice può doppiar questo tre porta sei ♯, e un ♭: come per contrario dato il numero de' ♯, o de' ♭ sei, e uno, se ne può facilmente cavare il numero della Nota moltiplicando sei ♯ quattro, e uno ♯ tre secondo il solito, e se ne ricava il tre, come si è fatto di sopra, e si dispongano i numeri in questa maniera

3. 6. 1

La Reduzione è altrettanto facile, perche posto in un verso i tre numeri della Nota, e degli accidenti, si piglia sotto dal secondo, e dal terzo numero, moltiplicato il contrario, cioè de' ♯ tre, e de' ♭ quattro, il numero della Nota, similmente come si è fatto di sopra, e perche l'avanzo sopra il sette, o uno moltiplicato si doverebbe ~~sommare~~ sommare col primo numero, che è della Nota Cromatica, ♯ aver quello della Diatonica potrebbe sfuggirsi anche questo sommare, col supporre sol numero della Nota Cromatica sette, e porre ♯ Diatonico il semplice avanzo, che non significare, che tante note è sopra il Cromatico dato, il numero della nota Diatonica ricercato.

Più facile poi di tutte è l'operare intorno alla Mutazione, perche non cerca altro, che dal primo verso de' numeri del Cromatico dato, cavarne il secondo Diatonico ♯ Reduzione, ♯ da questo pigliare il dato Cromatico ♯ Disposizione

Non pera confusione veruna il dover procedere da A, o da sette agli altri numeri;

o Note, fatte che sieno l'operazioni sempre
la pueva nota, perche venuto conto di
quel residuo, che dimostra la nota soppra
ta, aggiunto che egli sia ad ogni altro nu-
mero di nota, mostrerà sempre quella
che si cerca; E questa è la maniera più
facile, e più spedita di trovar l'altre
chiavi, che vengono a mutarsi nelle
sostanze, fatta che sia l'operazione
sopra G. Cosi se vale quanto fosse V: G:
re, che significherebbe G sostabo in E,
aggiunto questo numero a quello delle
altre Note, non solamente risolute, ed
a luoghi, che non denominano le Chia-
vi ma a quello, che appresso di noi acco-
muna precisamente la Chiave, cioè del
primo rigo, si troverà, che con questo cin-
que, aggiunto al Mi sostenuto, diventa
Contralto, perche uno diventa sei, che
il Tenore diventa Baritono, perche il
quatro diventa nove cioè due ec: ed
in questa maniera, senza dover pensare
quale Chiave debba esser quella, che mu-
ta il suo G in alcha nota più facilmente
si trova il conto, senza nessun pericolo di
sbagliare.

Trasposizione de' Suoni, ouero
Modi
Cap: 6.°

Il Suono non solamente è quello di cui s'
è parlato finora, che denomina l'ordi-
ne Diatonico, riempiendo l'ottava, colla
sua moltiplicazione, e coll'inserzio-
zione de' semitoni ai suoi luoghi; ma
dà il nome ancora a tutto quest'inter-
vallo dell'ottava, che qui si chiama

suono, o Modo, come lo diceno gli anti-
chi; e perche l'ottava è di tante specie,
quanti sono i luoghi sopradetti de' se-
mitoni, sette vengono ad essere queste
specie, e. cioè per conseguenza saranno
i Modi delle cantilene, i quali appresso
gli antichi producevano quelle tante
maraviglie di muovere gli affetti in si
diverse maniere
Ma perche considerando le corde prin-
cipali di questo sistema dell'ottava
è necessario osservare la prima sua
divisione ne' maggiori, e principali
intervalli, che sono la quinta, e la
quarta, pare ancora da riflettersi al luo
ghi occupati da questi intervalli, cioè
il sotto, o il sopra meno il grave, o meno
l'acuto. E' già noto a' Lettori
ni di musica scorsi, che quando la quin
ta è sotto, e la quarta sopra, l'ottava si
dice divisa armonicamente, perche
le forme di questi intervalli costitu-
iscono una proporzionalità armoni-
ca. E quando al contrario la quarta
è sotto, e la quinta è sopra, l'ottava
si dice divisa aritmeticamente,
perche allora le forme degl'interval
li costituiscono una proporzionalità
aritmetica. Ed è similmente ma-
nifesto, che la quinta dividendosi in
due parte, e dovendo essere necessaria-
mente una maggiore, e l'altra mino-
re, non viene occupato sempre il pri-
mo luogo da quella, o da questa, ma
alcune quinte cominciano colla

minore, ed altre colla maggiore, secondo
il luogo, che occupano i semituoni.
Adunque queste note si raccoglie in pri-
mo luogo, che quattro sono le corde prin-
cipali del suono, perche oltre alla fonda-
mentale vi sono la terza, la quinta, e
l'ottava, il qual ordine vien conservato
nella divisione armonica, laddove
nell'aritmetica, oltre alla corda fon-
damentale vi sono la quarta, e la
sesta, e l'ottava.
Considerandosi dunque i suoni con que-
ste due divisioni, e colle sette loro diffe-
renze, ne seguirebbe, che il loro numero
dovesse esser quattordici, cioè sette
di ciascuna specie; ma perche proce-
dendo per l'ordine delle corde colla di-
visione armonica, una se ne trova che
non è capace d'aver la quinta per di
sotto, che è quella del B, e procedendo
colla divisione aritmetica una simil
mente se ne ritrova, che non può esser
divisa in questa maniera, la quale
è F, dodici solamente resta il numero
de' suoni, sei de' quali si dicono primi-
tivi, o autentici, e sei Collaterali, o pla-
gali, e si numerano con questo ordine
che cominciando da uno autentico,
ne dee sempre seguire alternativa-
mente un plagale, onde i primi sono
uno, tre, cinque, sette, nove, e undi-
ci, e i secondi, due, quattro, otto, die-
ci, e dodici.
Ed ancora le sopraccennate divisioni
non possono farsi nell'ordine Diatonico,

dal B. armonica, coll' F. diatonica, nulladimeno vengono a fare nell'ese~~re~~ cromatico, venendosi della quinta cromatica al B, che è l'F col ♯, e della quarta cromatica all F, che è il b; e questa pure è un altra ragione perche F è il primo ♯, e B il primo b; ma però queste nuove diuisioni, e questi due nuovi suoni, non ne costituiscono due altre specie, ma sono due suoni trasportabi, e simili in tutto, e fatto a quegli, che sono dove è il ♯ una quinta più giù, e dove è il b più basso una quarta. Tutti gli altri suoni si trasportano fuor de' loro luoghi, e qualsiuoglia intervallo, ma qui non si muove altro artifizio, che il già proposto, e le trasportate ordinarie delle note, figurandosi di trasportar solamente quella principale, che dà il nome, e costituisce il suono; osservando però, che in qualsiuoglia luogo dove egli sia trasportato, nulladimeno egli è sempre il medesimo, ed essendo come esser egli dee Diatonico, non avrà albro di Cromatico, o di Enarmonico, che le corde, con gli accidenti, che vi vengono aggiunti. Onde è molto improprio il dire, per ragion d'esempio, suono di D terza maggiore, quando questa nota ha naturalmente la terza minore, o la terza minore, quando ella dee esser sempre maggiore, ed è più giusto il dire suono, o l'altro suono trasportati da loro nei Diatonici.

Tengono alcuni un altro ordine nella divi-
sione de' Tuoni, distinguendoli in maggio-
ri, e minori, particolarmente gli autenti-
ci, chiamando i primi quegli, che han-
no la terza maggiore, e i secondi quegli,
che l'hanno minore; ma chi si serve di
questo fondamento, e osservazione, os-
servando, che il suo portato abbia sem-
pre la sua terza corrispondente alla
natural non può dar regola tanto si-
cura, che non cagioni qualche sbaglio
nel numero de' #, o de' b, che hanno ag-
giunti, se egli non considera anche gli
altri intervalli, e particolarmente le
seste, la qual considerazione così mi-
nuta, sarà di maggiore incomodo,
che la semplice regola, che qui sopra
vi è assegnata, e osservazione ordina-
rie.
In proposito de' Tuoni plagali non è ne-
cessaria osservazione, che essi non costitui-
scono veramente un altra specie di tuo-
no, ma non son altro, che la riunione
di due parti de' Tuoni autentici, cioè
il fine del precedente, che è la quarta,
col principio del susseguente, che è la
quinta; e così assegnando solamente
le sei specie de' Tuoni autentici, non sa-
rebbe necessario moltiplicarli co' pla-
gali, giacchè ancora nelle composizio-
ni musicali, e nel contrappunto viene
dato il precetto, che dovendo uscire dal
Tuono nel quale si compone, si debba en-
trare nel suo plagale, e se il caso si deve
di dovere uscire anche di questo, e entrare

nell'albo autentico, susseguente. Ma ca-
so che occorra più spesso è quello di co-
minciar la composizione da mezzo
il suono autentico, e procedere fino alla
metà del susseguente, ed così in que-
sta maniera formato il suono plaga-
le, come si è detto.

Della costruzione d'una Tauola
nella quale si ritrouino tutte le
ragioni delle operazioni del
trasporre, e dell'uso di essa
Cap.° 7.°

Si pongano in Linea retta da sinistra
a destra tutte le sette Lettere delle No-
te, cominciando da qualunque si uo-
glia di esse, e sotto alla prima, V. S. a
man sinistra, si segnino similmen-
te col medesimo ordine, ma all'ingiù,
e si vadano poi riempiendo l'albe ci-
ree tauole colle Lettere, seguitando
quella, che sarà il principio d'ogni
Linea. Le quali formaranno un quadra-
to di quarantanoue Lettere, somiglian
te la Tauola Pittagorica, che serue al
la moltiplicazione de' numeri, ed a
questa Tauola così formata, si aggiun
gano alle due parti Laterali, sinistra,
e destra, due colonne di numeri in
questa maniera. In una di esse, preso
pio, a sinistra, alla seconda Lettera
andando in giù, si pongano due, alla
terza quattro, alla quarta sei, alla
quinta otto, alla sesta tre, ed alla
settima cinque. Accanto a questi nu
meri dalla medesima parte, se ne aggiun
ga un altra colonna, che nel primo luogo

in dirittura del primo ordine delle lettere
si ponga sette, al secondo nove, al terzo
undici, al quarto zero, al quinto otto,
al sesto dieci, ed al settimo dodici. Que=
ste due colonne di numeri dimostrano
no i due ordini, cromatico la prima, che
comincia dal due, ed enarmonico la
seconda, che comincia da sette, &c.
Si osserva si faccia dalla parte opposta, che
sarà in conseguenza la destra; si pongano
i numeri al contrario, cioè accanto alla
ultima lettera in giù, si ponga due, alla
seguente sopra quattro, all'altra sei, e so=
pra otto, e cinque, e zero. E rigigliando si=
milmente di sotto in sopra formare l'altra co=
lonna; si ponga accanto al due nove,
poi undici, zero, otto, dodici, e sette. E
queste saranno le colonne de' numeri
cromatici, ed enarmonici nell'ordine
de' b. fa qual tavola viene in questa
maniera.
L'ordine, e la disposizione delle lettere, e
de' numeri nella forma, che sopra si è fab=
bo, forma molto comoda, e brieve esposta=
zione da diatonico a cromatico ec:, e pel
contrario; imperocche colle sopradette
quarantanove lettere, e numeri, enarmo=
nici, si esprimono tutte le centosettanta
cinque chiavi, che sono tutte le possibili:
Per le esportazione dunque da diatonico a
qualunque grado cromatico ec: basta
osservare nella serie della prima linea
a dirigersi, quella lettera, che indica
la nota del fondamento della esportazione,
e sotto di essa all'ingiù vengono tutte le altre
lettere de' gradi cromatici ec: e presse di

numeri de' ♯, e de' ♭, che a loro sono corrispon-
denti in dirittura, così, p. cagion d'esem-
pio, volendo segnare da E, trovarò che
in questa lettera nella prima linea di
sopra, si trova sotto di essa E, e in diret-
tura dalla parte sinistra due ♯, o note,
e dalla parte destra, cinque ♭, o dodici;
seguita poi G con quattro ♯, o undici, nu-
mero con sei ♭, o dieci, e così l'altre lettere
fino al D co' suoi accidenti, ch'è l'ultima; ed in questa maniera viene a descri-
spostarsi E a tutti i gradi Cromatici, ed Enarmonici.

Da Cromatico a Cromatico ecc: è altret-
tanto facile la disposizione, perche nomi-
na l'altro, che trovarò il numero de' ♯, o
♭, che sono in Chiave, cercare in dirittura
di essa il numero della Nota,
ed in dirittura poi di lui in giù, o di lui in su tro-
vare l'altra Lettera nella quale si deve spo-
stare, e in dirittura di essa il numero si
avrà subito il numero de' ♯, o ♭, che van-
no in Chiave.

Questo vantaggio si ricava principal-
mente dalla Tavola costruita nella so-
praddetta maniera, che in una sola occhia-
ta, che si dia a ciascheduna delle colon-
ne delle Lettere, ed a' numeri loro Cabali-
stici vede in fronte il grado Diatonico, e tut-
ti e tutti i gradi Cromatici, ed Enar-
monici successivamente, ch'è cosa fa-
cilissima comparazione l'uno coll'altro, o vedere
la loro distanza, e quella, che ci hanno
dal grado Diatonico.

Come si possa ridurre la sopradetta Tavola in
un Istrumento semplicissimo, e fare brevi
e sopradette operazioni, e costruire altri Istrumenti
di simil sorta?

Perche le colonne della soprapdetta Tauola
si dopeano una Tauola con i numeri ca-
tali de' ♯, e de' ♭, possono ridursi in una
forma nella quale comparisano una
dopo l'altra, in un semplice orchio, nel
quale si segni radoppiata la serie delle
trentadue lettere, e questo sia mobile in modo
nera in un mezzo cerchio aperto, nelle
due circonferenze del quale sieno segnate
le serie de' numeri Cabalali della Tau-
la, cioè nella concaua, V. g., la serie de'
♯, e nella conuessa quella de' ♭, o pel
contrario, e sieno posti col medesimo or-
dine di quelli della Tauola, come nella
presente figura.
Il cerchio delle lettere dee esser mobile
sul medesimo centro de' due semicer-
chi de' numeri, ed in questa maniera
scoprirà sempre sette delle quattordici
lettere, che si contengono in esso, e da cia-
scuna di esse corrisponderà un numero
si nella parte concaua come nella
conuessa.
Da questo strumento si piglierà il co-
modo di vedere in un occhiata pron-
tamente tutto l'ordine de' ♯, e de'
♭, e al numero sette si farà che corri-
sponda la lettera B, perche allora si
troverà l'uno all'F, cioè il primo ♯, il
due al C pel secondo, e così del primo
nente fino a dodici. si fissera poi se-
guita de' ♭, facendo che al sette corri-
sponda l'F, ed allora l'uno sarà sotto
al B, cioè il primo ♭, il due all'E, e così
degli altri fino in dodici. E perche il fon-
damento di questa serie de' ♯, e de' ♭ è

all'albo che fa il tritono di quinta in quinta in su ♯, e di quarta in quarta similmente in su ♭, e ciascheduno giustissimamente questi albi, cioè i principi del tritono sempre su celebre, che corrispondono ai numeri, e così il tritono b: 4:, che nel Diatonico comincia da F, fa il primo albo all'uno del ♭, cioè a B, il secondo al due, cioè ad E, e così degli altri. Il medesimo si potrà osservare ne' ♯, i quali sieno già detto, che all'F, che è il principio del tritono nel Diatonico, seguita il tritono in questo ordine Cromatico, onde s'haverà il fine di questo tritono in C, poi in G ecc: fino al decimo secondo albo.

Con questo strumento dunque potranno facilmente esportarsi da Diatonico a Cromatico, e per contrario, e da Cromatico a Cromatico; nel primo modo ponendo al numero sette B ♭ ♯, ed F ♯ ♭, che allora si troverà sopra ciascuna lettera il numero de' ♯, o ♭, che hanno in Piano, secondo i gradi delle esportazioni, cioè quante note, o lettere si sia andato in su.

Da Cromatico a Cromatico poi, bisognerà mutare il cerchio delle lettere in maniera, che quella che si dee esportare corrisponda al suo numero de' ♯, o de' ♭, che ella ha in Piano, e subito si troverà sopra l'altra lettera nella quale dee farsi la esportazione il numero de' ♯, o de' ♭, che avevano dovuto avere in Piano.

Sia b: P: da esportarsi C Diatonico in G: porto

cal. cette si troueià G comuno sopra nell'
ordine de' ♯, e sei in quello de' ♭, che si=
gnificherà, che tanbi ne uanno in Chia=
ue. Nebbasi sporre similmente, p. esem=
pio, E con due ♯, o con cinque ♭ in B: ciò=
è E al suo numero, cioè al due primo, si tro=
ueià sopra B ne ~~ff~~ gli ♯, e quatro si=
to gli ♭, che uale a dire, che tanbi ne an=
dranno in Chiaue in questa sposizione.
Edil medesimo si dee praticare nell'Ar=
monico.

La Tauola descritta nel Cap.° 7.° è il fon=
damento di molti strumenti, che posso=
no farsi, e mettere sotto l'occhio ogni so=
la di. posizione, senza ricorrere alla spe=
culazione simmetrica, che ui è necessaria
perche in qualsiuoglia maniera, che si
esprimino gli ordini delle Lettere, e de'
numeri della Tauola, e che pesino scopri=
si nello strumento quegli, che sono ne=
cessarij alla operazione particolare, che
si pretende, uiene a conseguirsi il medesi=
mo, che si pretende dalla detta Tauola.
Così può formarsi, p. cagion d'esempio,
una Liga, dentro alla quale si contano
alle parti conbanie, due sole parti
in cui sieno segnate le Chiani, o le Lette=
re col medesimo ordine, e che nell'este=
riori dell'aperture, che scoprono le det=
te Chiani, o in altra apertura a parte,
anche sotto, o sopra alle soprad.te par=
ti aperture, corrispondano i ♯, o i ♭, se=
gnati con tal ordine, che corrispondano
sulle Lettere, o sulle Chiani, a quegli stes=
si, che sono espressi nella Tauola.
Può formarsi ancora un Cilindro sulla

lunghezza del quale si segnino in otto or-
dini tutte le sette Chiavi co' numeri de'
♯, e de' ♭ sopra gli uni sopra gli altri
sotto a' detti ordini, ciascuno de' quali
comparisca per una apertura d'un altro
cilindro mobile, posto sopra del primo, e
che abbia due altre piccole aperture
sopra, e sotto, per le quali al volgersi del
cilindro interiore, ed allo scoprirsi de'
cinque dentro ordine, comparisca il nu-
mero de' ♯, o de' ♭, che sono necessari, quan-
do però sia espresso un altro ordine delle
sette Chiavi, puro Diatonico, accanto
all'apertura del cilindro esteriore.
Così similmente si possono segnare le
sette, e le Chiavi in due cerchi concen-
trici, che si muovano uno dentro all'
altro, e per due aperture sotto a quello, che
è mobile, comparisano nel medesimo
modo i numeri de' ♯, e de' ♭, che si ricer-
cano per l'incontro delle sette, o Chiavi
de' detti cerchi; il quale incontro de-
nota la mutazione d'una Chiave in
un altra.
In simil maniera si possono costruire
infiniti altri strumenti, purche si osser-
vi, o l'ordine delle sette, o de' numeri
della Tavola, o la progressione già ac-
cennata de' ♯, e de' ♭, quando alle Chia-
vi si dia un altro ordine fuor di quello
della Tavola, il che si può fare in diver-
se maniere.

Degli accidenti, che possono darsi
nelle sostanze
Cap.° 7.°

Per ogni delle occasioni, che possan farsi
tanto per una delle regole dinanzi, che

da mezzo della Tavola, e dell'Istrumento,
e Tonali da Suone, e Suone senza mu-
tar le note di luogo, ma solamente can
biar la Chiave, la quale ritenuta ne-
cessita il mutar le note, o più in, o più
giù, secondo la natura di essa Chiave.
E più ritenuta una delle sopradette
cose è necessario mutar l'altra, cioè
ritenute le note a' suoi luoghi mutar
la Chiave, o mutata la Chiave alzare,
o abbassar le note.

Costituito ciò considerando distintamen
te l'ordine de' ♯, e de' ♭, e le loro corrispon
denze, è molto facile l'osservare, che
fra le ritenzioni ne sono alcune, che
in ciascuno de' gradi Cromatici, o Cro
matici, che possono farsi senza mutar
ne note, ne Chiavi. E ciò segue quando
il numero degli accidenti d'una spe-
cie, si muta in altro numero d'acci-
di contrari, ma che sia il complemento
del primo fino a sette. Così avendo, V. h.,
una Chiave con cinque ♭, può ridursi
alla sola variazione di due ♯, perchè
due è il complemento di ~~sette~~ cinque
fino a sette; e questo manifestamente
apparisce, e nella Tavola, e nello Istrumen
to, dove i numeri de' ♯, e de' ♭ corrispon
denti, sommano sempre sette. La ritenu-
tezza poi non porta altro, che l'alza-
mento nè ♯, o l'abbassamento ne' ♭, per
lo intervallo d'un semitono minore.

Non par possibile il cantone, o sonare
una composizione a due, nella quale una
parte sia scritta in ♯, e l'altra in ♯, essen-
do i ♭ contrarii ai ♯, e questi a quelli;

non pare che possa mai bonar bene Corel:
nelle una parte con' ssprimi accidenti,
e l'altra con i secondi; ma chi bene ammi:
ra alla forza della sposabuna, che alza, e
abbassa la cantilena ff. quasi tutti i
gradi armonici, potrà facilmente ot:
tenere, che ff mezzo di essa sposabuna pos
sano accidenti consonanti, ed allo:
ra non sono gli stessi accidenti, che con:
corrono insieme, ma bensì Cenori, o Ceno:
re, che vengon portate all'unisono ff l'
alzamento, o abbassamento delle sposta
bune.

Essendosi posta la regola nel Cap.o 4.o di
sposare ff gl'intervalli ordinari, secon
do l'ordine delle note, ne' due generi Dia
tonico, e Cromatico, è necessario ano:
ra ricercare quelle sposabune, che pro:
ducono semplicemente ff genuine di
tuono, secondo qualsivoglia numero,
e ff tutta l'estensione dell'ottava, ed ff
conseguentemente anche nel grado
Enarmonico. Questa sposabuna de:
pende in buona parte dalle 10 prad dette
regole, il che segue quando il numero de'
quinti, non passi a intervalli stranie:
panti; che se il luogo della sposabuna
sarà simile intervallo, basta allora ot:
tenere quali accidenti cadono sul ter:
mine del detto intervallo, e se egli giun:
ga a grado Cromatico, o ad Enarmonico.
Nel primo caso, osservando la regola
del Cap.o 4.o, non vi è bisogno d'altra ope:
razione; ma se il luogo della sposabuna
giunga a grado Enarmonico, ff cioè sarà

nota con due ♯, o con due ♭, fatta prima
la soprad.ta operazione, dee osservar
si, se fra i ♯, o i ♭, che vengono in Chiave,
si contiene quello ♯ appunto, che cade
sul semine della sposatura, che do-
vendo esser doppio, quando la Chiave
sposata fosse semplice, allora è neces-
sario l'aggiugnerne sette ♯ conseguire
il grado Enarmonico che richiede la no-
ta.
Può dar si il caso ancora, che aggiunti que
sti sette ♯, o ♭ alla Chiave, il numero pas-
si dodici, allora la sposatura non potrà
farsi, e questo sarà uno de' luoghi, che
non possono esser semini delle sposta-
ture: sia, ♯ esempio, G da alzarsi un ♯
quinto, cioè ridursi ad A con due ♭. spo
sato, che sia G in A ♯ ♭ ♯ pel Cap.° 4.°, cioè
con cinque ♭ in Chiave, si troverà, che
ad A bisogna un solo ♭, e però sarà ne-
cessario aggiugnerne in Chiave altri
sette, affinchè vi sia il semine richie-
sto della sposatura, cioè A con due ♭. Se
bisogno G dovesse alzarsi due quinti,
cioè un semitono minore, è manife-
stissimo, che la Chiave richiederà sette
♯. se due quinti, cioè ridutto ad A col
♭, giacchè conviene usare la soprad.ta
sua regola, e vengano in Chiave cinque
♭, fra' quali si troverà il semine della
sposatura A col ♭. Ma se il medesimo
G, dovesse alzarsi quattro quinti, cioè
con due ♯, fatta l'operazione ordinaria
prima ♯ un ♯, e ponendone sette in Chia-
ve, non si trova fra essi il ♯ doppio di G, on
de è necessario aggiugnerne in Chiave

altri sette, e venebbero in tutto quattordici ♯, il qual numero già si è detto non poter darsi, e però il luogo della posteriore è uno di quegli, che regolarmente sono impossibili. Così appunto seguirebbe, se la risolvente alzare volesse quinta, cioè ad A con due ♯, perche quì pure fatta la risolvuzione ordinaria, venebbero due volte ♯ in Chiave, ed A non venebbe contenuto accidente, perche ad A corca il quinto ♯, e non il quarto, ne il secondo, onde bisogna aggiugnerne altri sette in Chiave, affinche siano nove; ma A ritornerebbe con un ♯ solo, e questa apostatura se ne piglierano due, però si dee aggiugnere altri sette, che sarebbero undici, numero eccedente quello, che conviene ai ♯. Così si dee operare in tutti gli altri gradi, scorrendo tutta la serie de' quinti, che si contengono nell' ottava.

Del comodo, che prendono le apostrofe nel sonare con Istrumenti diversamente accordati

Cap.° 10.°

Oltre al giovamento, che portano le apostrofe all' operazioni intorno al modulare più alto, o più basso le composizioni musicali, ni è quello, che non è piccolo, del poter ridurre gli Strumenti diversamente accordati, cioè l'uno più alto, o più basso dell'altro, a sonare nell' istessa maniera, che se fossero accordati ad unisono, e questo più facilmente nella seguente forma.

Bisognerà l'intervallo, che è fra l'accordatura degli Strumenti, se ne prenda uno ♯

dar norma agli altri, e conoscer la compo-
sizione con quella Chiave, che è scritta, e
- vedere quali note più alte, o più basse negli
altri strumenti tornano all'unisono del
primo, si faccia la sperienza secondo le
- regole soprad.te, notando le Chiavi, che
deono mettersi a ciascuno strumento, co
in questa maniera, nominandosi tutti co-
me se fossero accordati all'unisono: la
- qual cosa appresso d'musici spatici par-
ra molto noiosa, e impossibile.
Ma affinche non si spenda troppo tempo, fa-
cilmente si comprende nel giudicare qual
sia più alto, o più basso di due strumenti
diversamente accordati, è necessario os-
servare fra due tasti, che tornano all'u-
nisono nell'uno, e nell'altro d'una
coppia, V: G:, di strumenti, quale porti
la nota di grado più alto, e quale la porti
di più basso, e giudicando del contra-
rio, si tenga per più alto quello, che ha la
- nota più bassa, e più basso quello, che
ha la nota più alta; imperoche quello,
che porta la nota più alta, deve alzare
tutto il sistema del suo accordo per giu-
gnere a' gradi dell'altro, e in conseguen
za farà dire, che egli è più basso del pri-
mo.
Supponasi, per ragion d'esempio, che un
Cimbalo, e una Tromba siano accordati
in maniera, che all'A del primo, sonino
unisono C della seconda, e che per conse-
guenza corra tra l'uno, e l'altra una ter-
za minore; chi giudicasse la Tromba più
alta del Cimbalo, perche C è più alto di A
giudicherebbe male, seguitando i gradi

delle note vengo alla considerazione, già-
che pel contrario più alto in questo caso
riuscirebbe il Cimbalo, all'unisono del qua-
le manifestamente appariscie, che la
Scioba la douuto alzare il suo sistema
fino in C, sol fa giugnere a questo grado, già
alto corrispondente a quello del Cim-
balo, e sol questa ragione non può non
può esser la Scioba più bassa dell'altro
strumento.

Dello scrivere le composizioni
Musicali con più Chiavi sol
comodo de' Cantorini
Cap.° 11.°

Questo libro comodo ancora si piccia dalla
regola generale delle trasportabili, che si
possono scrivere le composizioni con più
Chiavi, affinche facilmente venga
scelta quella, che torna più comoda
a chi deve cantare, e ciò si fa colla rego-
la solita dello trasportare, ~~osservando~~ osservando quegli
accidenti di mano in mano, che vengon
richiesti dagl'intervalli, che avran-
no le Chiavi l'una coll'altra, e fatta
che sia questa operazione nella parte,
ch'è di sopra, dalla quale principian-
do possono mettersi Chiavi a beneplà-
cito, si procede ad accomodar quelle
della parte di sotto, ma più determina-
te secondo, che richiederà l'intervall-
lo obbligato, da somigliarsi a quello,
che è fra le due Chiavi, che porta natu-
ralmente la composizione. Così pure
gli accidenti di ♯, o di ♭, si possono porre
come, e quando si vuole, a quella Chia-
ve dalla quale si comincia questa nuo-
va operazione, avvertendo, che alla

corrispondente, nella parte, V.G., di sotto,
deono essere gli stessi, e se si mutassero di
numero nella prima, portano subito
una mutazione di Chiave nell'altra
parte, ma non già mutazione di accidenti
ci.
Con questo metodo possono segnarsi nel principio delle composizioni due, o più Chiavi, alle quali aggiunti gli accidenti, come s'è detto, corrispondenno altrettante nell'altra parte, e potranno scegliersi a coppia a coppia, l'una sopra, e l'altra sotto, ne' luoghi corrispondenti, quando la modulazione riuscisse più alta, o più bassa della voce del cantore.
Quello che si dice d'una composizione a voce sola, col suo basso continuo, s'intende ancora delle composizioni a più voci ed anche a più cori, tenendo sempre la sopradetta regola, ancorchè questo sappresso a i Musici pratici, sembri una di quelle cose tanto difficultose, che da essi viene stimato quasi impossibile il far copiare una composizione senza Chiavi, e poi metterne una a beneplacito nella parte di sopra, aggiugnendovi gli accidenti, e la Chiave di sotto, come s'è detto, e che ella possa dipoi cantarsi, e sonarsi, senza guastarla, come essi suppongono.

Come facia di sportabili si possano collocare giustamente le Chiavi nelle composizioni retrograde

Cap.° 12.°

Simile all'artifizio de' versi retrogradi vi è un modo di comporre anche nella musica, che dal fine torna verso il principio, con

questa differenza però, che l'addotte inuersi retrogradi, dicono il medesimo anche essi al contrario, queste compositioni musicali non portano l'istessa cantilena, ma l'ordinario il basso continuo della compositione cantata, o sonata pel suo uerso.

Può farsi ciò facilmente in questa maniera; si scriua, p. cagion d'esempio, la parte di sopra fino alla metà di quello, che dee esser tutta la compositione, auuertendo, che non ui siano intermedij, che non facciano buona armonia nel tornare indietro. Scriuasi poi nel luogo del basso, dalla metà uerso il fine, tutto quello che ui è sotto nella parte di sopra, ma con ordine retrogrado; e così il principio della parte di sopra, uenirà a tornare al fine del basso. ~~a tornare al fine del basso~~

Per piempire poi i due spatij uoti, che sono dal mezzo al fine della parte di sopra, e dal principio al mezzo del basso, non ui ua altro, che fare la compositione a due secondo la regola ordinaria, ponendo il basso sotto la parte di sopra già scritta, o terminando la medesima parte di sopra sul basso già posto al suo luogo; una delle quali operazioni solamente basta, perche già si può intendere, che il luogo primanente, ripieno che sia il primo luogo non è altro, che seruire ordine di note scritte al contrario. Auuertendo però, che in queste compositioni retrograde, quando si aggiugne l'altra parte sopra, o sotto alla già scritta, bisogna guardarsi dalle giunte, le quali tornando parte per retrogrado, uengono a formare dissonanza, e la regola più sicura si è il procedere sempre

ghezze, e spesse, posendo peró ciascuna delle
legature, e delle dissonanze, purche elle
vorrino risolte, e risolute secondo le re-
gole. Questa considerazione non debbe
forse il Vicentino, che pienamente ha fi
sunico a dar norma delle composizio-
ni cromatiche, e peró riesce alquanto on-
cura, e non molto facile a praticarsi
la maniera, che egli prescrive.
La difficultà consiste nel porre la Chiave
al fine delle note, che deono modularsi al
indietro, perche allora dovendo fare si-
gura di quelle del basso continuo, non de-
ono avere la medesima Chiave, che la pas-
te di sopra. Questa difficultà si toglie
colla sposizione, la quale si fa nella ma-
niera di sopra descritta, cioè osservando
la distanza, che è nella Chiave posta
nel principio a quella di basso, o altra
simile, che si pone alla fine, ed aggiugen-
dovi gli accidenti Cromatici, che vi bi-
sognano. Un altra difficultà si può incon
trare nella modulazione d'ambedue
le parti di sopra, e di sotto, perche essendo
di differenti Chiavi, e le note ne' medesi-
mi righi, o spazj, non fare che si possa
indovinare, quale si debba seguitare, ap-
pendere concordi le medesime parti. A
questo però facilissimamente si rimedia
con quella osservazione, che già si è fatta
del prendere unisoni, anche gli strumen-
ti, che non sono, cioè col fare abbassa-
re, o alzare il grado del canto fino a
quello dello strumento, che in altra
maniera dovrebbe accordarsi.

Esaminare le sposizioni mal fatte
Capo 18°

Gran parte delle composizioni musicali, non sono ugualmente composte nella chiave nella quale sono scritte, ma sono trasportate ad altra di grado più alto, o più basso, affinche a luogo più comodo di canto, o al suono, coloro però, che in questa operazione non si guagliono di una regola certa di sposizione, incorono in diversi errori, che manifestamente appariscono nelle loro composizioni scritte; e questi consistono o in più nello scemare, o accrescere il numero de' ♯, o de' ♭, che vengono in chiave, potendo restare ingannato chi sposta senza buona regola, dal primo ♯, o ♭, che si vedono, e dall'ora vedono tutte le note del luogo ♯ con un simile accidente cromatico, il quale andrebbe posto in chiave. Così pure segue de' ♭, o di altro numero d'ambedue questi accidenti cromatici

Per questa ragione corre opinione fra i musici pratici, che le composizioni si guastino collo sposare, ed è certissimo quando la sposizione è mal fatta; che se in questa operazione si usano le regole certe, e sicure, è impossibile che la cantilena non sia l'istessa appunto nella sposizione, che in quel grado d'acuto, o di grave, nel quale ella è stata composta, e che i semituoni non siano ai suoi luoghi

Per ritrovar dunque dove sia stato commesso l'errore nello sporre, osservisi se

primo luogo il numero de' ♯, o de' ♭, che sono
in chiave, e si consideri poi se l'altro si-
mile accidente cromatico, che fa il nu-
mero degli accidenti, che ne seguono, si ho-
mi alla sua nota quasi ♯ stato dove ella
è scritta, fuorche ♯ qualche accidente,
o di cadenza, o di scemamento, o alza-
mento di voce, o cosa simile, che nel pri-
mo caso assolutamente la sposta suna
sarà mal fatta. Poi si può andare segui-
tando ♯ gli altri numeri de' ♯, o de' ♭ di
mano in mano corrispondenti, che ribo-
vando il medesimo, come si è detto di
sopra, mancherà certamente in chia-
ve anche questo altro segno cromatico,
e ne accrescerà il numero. Onde è che
può dare il caso, che sieno segnati in chia
ve, ♯ cagion d'esempio, due ♯ soli, quan
do quatro, o cinque ne ne debbano anda
re; e si trovano alcune compositioni
nelle quali ~~non~~ ♯ questa ragione è stato
necessario ♯ fingere con tanta abbondan.
za gli accidenti cromatici, che elle si pos
sono molto facilmente trovare, o can-
tare; e sono quelle, che fanno credere fal
sissima la regola generale delle sposta-
zioni a coloro, che non le sanno ben ma-
neggiare, e che ♯ prendon subito sbaglio ne
nella mutazion delle chiavi, o de' loro ac
cidenti. Intorno poi a questo fatto
care dello sposare, mutando le compo-
sizioni da una chiave in un altra, è for-
se più facile il commettere errore, quan
do si voglia prima stabilire il numero
de' ♯, o de' ♭, che si vogliono apporre,
perche un grado solo più giù, o più su, che

portisco la Chiave, che si giudichi douer
venire, cagiona una moltiplicazione
onde, o uno scemamento de' medesimi
accidenti, che oltre a' già segnati in Chia-
ue, è necessario aggiugnerne altri a' luo-
ghi de' loro numeri consequenti, o nelca-
so dello scemargli dal numero, che già
ve ne è posto in Chiave, fa di mestieri
abbassare le note corrispondenti ad alcu-
no di essi, con gli accidenti contrarii. Es-
so le composizioni, che sono tanto ripie-
ne di ♯, o di ♭, sogliono rendersi subito
sospette, o d'essere di sposatura, o d'im-
pegno d'accordo difficultoso al sonatore,
cantante, quando elle sieno veramen-
te formate con quella Chiave, e conse-
gli accidenti co' quali si ritrovano scritte,
nel quale impegno non commettesi
ancora un altro errore, comune a tutti
coloro, che ammettono la divisione
eguale del tuono, pigliando la mede-
sima nota ♯ del grave, e ♭ dell'acuto,
mentre si ritrova di un ♯ ♯ cagion d'esem-
pio, il ♭, ed il repentino passaggio dal
cromatico duro al molle, senza ragio-
ne veruna, ma solamente per fuggire
difficultà.

Come si possa dare un regolamento
circa alle dissonanze, che occorrono nel
accompagnare col basso continuo, e
che ordinariamente da' musici pratici
non chiamasi la seconda, o
accidentale

Cap.° 14.°

A una specie di trasposizione possono pri-
dursi le dissonanze, che deono toccarsi
nel basso continuo, cioè quelle note, che
sono dissonanti colla parte di sopra, e che
si ordinariamente la seconda, quarta, e

settima nel primo modo, e la seconda, quarta, e sesta nell'altro. Imperoche a ben considerarle altro non sono, che il passaggio da un Suono nell'altro, tanto autentico, che plagale, in qualsivoglia maniera, ed è facile l'osservare, che dove prima era la terza, e la quinta, e per seguenza il Suono era autentico, divenendo esempi gr. la quarta, e la sesta, diventa plagale, perche queste sono le corde essenziali dell'uno, e dell'altro Suono, come può vedersi dal Cap:o 6.° Per ridurre queste due dissonanze, o sia per fare una pratica assai facile, e chiara, basta osservare, che si l'una, come l'altra, sono essenzialmente cadenze: la seconda, quarta, e settima maggiore, contiene le corde, che occorrono per la cadenza, che dovrebbe farsi dalla quinta sopra alla nota, che ha queste segnature, e che cade nella medesima, o nelle corde del suo Suono; la seconda, quarta, e sesta maggiore è la cadenza, che dovrebbe farsi sulla nota seguente verso l'acuto, e che dee andare a cadere nella quinta sotto, verso il grave, o nelle corde del suo Suono. E seguendo questa regola si viene non solamente a pitonare con facilità tutte le note dell'una, e dell'altra, cordata, ma i luoghi ne' quali ciascuna di esse note dissonanti deono esser risolute, se le note del basso continuo non sono quelle del Suono, come sopra si è detto, sulla nota dove termina la cadenza

le dissonanze non son ben risolute, e la
seconda sembra piuttosto posta a caso,
che disposta con regola di contrappunto,
eccettuato però quando una seconda
succede all'alba, che in tal caso si dee
far conto della risoluzione dell'alba=
ma. Ecco di che è necessario il conside=
rare, che le note di ciascheduna sco=
data, secondo la comun regola de con=
trappuntisti, o deono esser notate in=
nanzi, o deono naturalmente venire,
a portare quella cadenza, che si è detto
terminare, o nell'istessa nota del bas=
so nella prima scordata, o nella quarta
sotto, che vale l'aggiunto la corda nella
quale si risolue la seconda.
La ragione poi di questa osservazione
del dover le scordate a cadenza esser chia=
rissima, perche notate le note caden=
ziali, cioè terza maggiore, e quinta col=
la sua settima, sotto si vede, che la quin=
ta di questa cadenza, torna la seconda
della scordata, la settima diventa la
quarta, e la terza maggiore è la settima
maggiore della prima scordata. Nell'
alba poi, cioè seconda, quarta maggiore,
e sesta maggiore, le note cadenziali, che
si è detto essere della nota seguente nel=
lo basso, tornano in questa maniera
nella scordata. La fondamentale di
tal cadenza è la seconda, la terza mag=
giore diviene la quarta maggiore, e la
quinta è finalmente la sesta maggio=
re.
Potrebbe opporsi, che le dissonanze non si
trovano sempre nel basso continuo, con

tutte le note, che si è detto di sopra, ma al-
le volte si trova segnata solamente la
settima, alle volte questa colla terza,
altre volte la settima, e poi la terza
successivamente ecc: Ma qui facilissi-
ma è la risposta, perche nel basso conti-
nuo, si segnano, e ordinario solamente
le dissonanze, che bisognano, corrispon-
denti alla parte di sopra, e possono in-
tendersi l'altre, che non sono segnate,
e che non saprebbe come toccar tutte, fa
formare l'intera scordata, che mi si ri-
chiede, o pure avendo la mia alli-
terata scordata, ritrovata come sopra
abbiamo detto, posson lasciarsi in essa
le note non segnate nel basso co' numeri,
e toccare solamente le segnate. Le dis-
sonanze poi che devono toccarsi succes-
sivamente, come la settima in primo luo
go, e poi la terza ecc: non son altro, che l'
una scordata sopra l'altra, e che hanno
considerate, e toccate nel medesimo mo-
do, lasciando quando si voglia obbe-
dire precisamente al basso continuo,
l'altre note indicate da i numeri, che
non son segnate.

— Puossi anche ridurre questa doppia re-
gola sopradetta ad una sola, ed è il con-
siderare unicamente la seconda scor-
data, che è la seconda, quanto, essere,
o la disposizione ~~della~~ alla cadenza sulla
nota seguente verso l'acuto, imperoc-
che la prima scordata torna la secon-
da, quando ella non si consideri rispet-
to alla nota seguente verso l'acuto, cioè
la seconda, o carta maggiore, e verso

maggiore dell'istessa nota seguente.
De' gradi delle divisioni degl'
intervalli, e quali deono camminare
le sportune sieno ragionevolmente
ordinate
Cap.° 15.°

Dalle cose osservate fin qui può facilmente dedursi, che la circolazione delle sportune non è possibile, come vien da molti creduto, ma che la regola ne è certa, e sicura, non solamente è possibili, ma ancora è in quei luoghi ne' quali non può cadere la sportuna. Ma perche questi gradi sono divisioni degl'intervalli Armonici, e passano i gradi Armonici, ed Enarmonici, con ♯ e ♭ semplici, e raddoppiati, contro all'uso comune di quelli che seguitano la divisione del Vicentino, che vogliono segnare un quinto di suono con un ♯ diminuito di due soli linee, che l'insegnano, due quinti col ♯ intero, quatro quinti col ♯ grande di quatro linee, che n'insegnano quatro alle sue: non pare a molti conveniente, che in vece d'un quinto s'oppia una nota si debbano segnare due ♭ alla nota seguente, e in vece di quatro quinti due ♯ alla medesima prima nota.
Questo inconveniente secondo Noi si riduce a due ragioni; prima perche abbassando una nota con due ♭, ed alzandola con due ♯ viene a formarsi un intervallo d'otto quinti, che fanno una terza minore, secondo il quale intervallo sarebbe la nota differente da

se medesima, che molto dire passare l'intervallo
lo d'un suono intero, che è la maggior differ=
enza, che possa esserci fra una nota all'
altra. E altra ragione si è, che alzando la
nota con due ♯ si viene ad occupare una
parte di quell'intervallo, che dovrebbe
toccare alla nota seguente, ed abbassan=
do l'istessa nota due ♭ resta nell'inter=
vallo, che tocchereb[b]e alla nota prece=
dente; onde è che l'una, e l'altra di que=
ste ragioni, non pare da usarsi questo rad=
doppiamento di ♯, e di ♭ ♮ esprimere il
numero de' gradi di suono, ♮ ♯ i quali
aeste, o scema l'intensione, o la remissio=
ne delle voci.

A queste opposizioni facilissimamente
si può rispondere, con una semplice instan=
za, che è, del far vedere in qual sistema
armonico l'accrescimento, o la diminu=
zione degli accidenti, che ricevono le
note, non passi da quello d'una in quel=
che appartiene all'altra o sia preceden=
te, o sia successiva. Imperoche nel si=
stema di Tolomeo s'usa, che aggiunto
alle note, o levato da esse un semitono
minore, resta un semine di mezzo fra
le note, al quale non giungono i soprad=
detti accrescimenti, o diminuzioni; ma
quando nell'ordine Cromatico di grado
più alto, o nell'Enarmonico ordinario
pare, o abbassare le note, o ♯ un semito=
no maggiore, o ♭ più ampio intervallo,
è facile l'osservare, che allora necessaria=
mente si dee passare il soprad[d]etto semi=
ne di mezzo fra le note, e entrare con gli
accidenti dell'una, nell'intervallo dell'

alora. In quello poi di Risorseno, praticato ancora da i moderni, che dividono ciascuna in dodici semitoni eguali, occorre similmente il trapassare il mezzo fra le note con gli accidenti, che Corrispondano, e basti osservare l'E, alla qual nota dovendo dare il ♯ è manifesto, che egli deve occupare tutto lo spazio che corre fra questa, e il F, che in questo caso è ancora il ♯ d'E. Secondo poi la divisione del Vicentino passi pure un quinto di nota ♯ appartenente alla nota alla quale egli s'aggiugne, e passi ancora il secondo quinto, che formerà il ♯ della medesima, il terzo poi a questa non potrà ♯ appartenere, perche sarà il termine del ♭ della nota seguente. Che sarà poi del quinto di suono nel quarto luogo? egli senza dubbio appartiene alla nota precedente, e dovrà apporsi alla medesima con quel ♯ così ampio d'otto linee, perche se questo grado di accrescimento appartenesse alla nota seguente, ella dovrebbe segnarsi necessariamente con un mezzo ♭, che non è in uso, non già coll'intero, che abbassando la medesima nota due quinti farebbe tornar l'intervallo dal quarto al terzo. Per la qual cosa niuna delle soprad.te ragioni, o delle seguenti accidenti delle note ♯ più dell'intervallo d'un suono, o dell'entrar una nella giurisdizione dell'altra, non vale contro l'uso soprad.to de' ♯, e de' ♭ prad.ti, i quali rendono quel comodo, che finqui s'è osservato ♯ le sopradette, e che tanto grande possono rendere ♯ fare le

circolazioni
Il Vicentino usò i punti sopra le note p. dino-
tare un quinto solo d'accrescimento, e duro
il # diminuito p. puro #, e dil # intero per el
raddoppio, ed il Rigetti, lasciati questi pun-
ti, usò il # diminuito p. un quinto solo, e ol-
tre al # e b ordinari, p. denotare l'alter-
Dimin.
zione delle note a loro convenienti, usò an-
cor esso quei gran # p. i quattro quinti, che
denotano molto incomodo lo scrivere le com-
posizioni, e possono rendere talmente confu-
se le circolazioni, che questa forse è la ca-
gione principale, che non si sia sodisfatto fino
ad ora chi l'abbia potute facilmente es-
primere p. tutti gl'intervalli, come usan-
do #, e b raddoppiati facilissimamente
può farsi.

Considerazione sopra il sistema
partecipato
Cap.° 16.°

Il motivo principale, che hanno avuto i
Musici moderni di mutare i Tetracordi
ne' loro sistemi, e prenderli in alcune parti
differenti da quegli degli antichi, fu il con-
siderare, che le quinte, e le quarte, che
compongono l'ottave, non sono al senso e
ragionali, ma alcune da quelle un poco di-
ferenti, e questa differenza consiste prin-
cipalmente nello scemare un poco la
quinta, ed altrettanto accrescer la quar-
ta. Provano p. esperienza, che l'accorda-
re gli strumenti procedendo di quinta
in quinta colla proporzione seguiante-
pa, andava gradatamente accrescendo tutto
il complesso di questi intervalli moltipli-
cati, che esistevano prima ne' loro seminii,
e che altro rimedio non vi era, che lo scemare

tanto i medesimi intervalli, che si produ-
cono a segno. Intorno a questo scema-
mento, che essi chiamano spuntone, si
fuono varij pareri, perche alcuni si figura-
rono, che questo spuntamento douesse es-
ser proporzionale, e desspeso da numeri,
altro lo credettero irrazionale, e da do-
uersi giudicare puramente dal senso,
senz'altro riscontro, e però le partiçipa-
zioni, e gli spuntamenti, particolarmente
quegli del primo genere si trouano molto
differenti fra loro, e più uniformi son quel-
li, che dipendono solamente dal giudi-
zio dell'orecchio.
Vna strada di mezzo prese il Vicentino,
ed il Artusi, dividendo l'ottava in tren-
tun quinto di Tuono, come già abbiamo
detto, riducendo le quinte, e le quarte
ad una tal partiçipazione, o spuntamen-
to, che non dipende essenzialmente da
proporzione di numeri, ne solamente
dal giudizio dell'orecchio, ma dal numero
de' quinti, che compongono questi due in-
tervalli, mentre essi ridotti ad una tal
misura, che poco, o nulla è differente da
quella, che ne darebbe l'orecchio medesi-
mo; è evidente per ciò si è, che
la moltiplicazione delle quinte, forma
perfettamente la sua cinolazione, col
tornare alla nota del medesimo nome,
senza eccedere, o non giugnere al douuto
termine segno.
E perche la moderazione degl'intervalli
non tocca solamente alla quinta, ed alla
quarta, ma tocca ancora alcuni alla
terza, ed alla sesta, le quali ui vuole un
altra regola differente, volendo usare a
proporzione de' numeri; torna anche bene

molto comoda, e sicura la divisione de' quinti, osservando si che essi non mai
— nebanno dalle razionali, quanto differen
ti le rendono le regole d'alcuni pratici
che hanno voluto forse troppo assottiglia
re queste loro participazioni.
Paragonati dunque insieme tutti i ter=
mini participati, fra i quali corre molta
differenza, sembra da stimarsi più profit
tevole alla pratica questo de' quinti, ado=
perato dal Vicentino, e dal Rigetti, il qua=
le non obbliga ad altra operazione, che al=
la prima divisione dell'ottava in sessanta
parte, e mezzo di trenta medie proporzio=
nali, fra la corda grave, e l'acuta, cioè fra
il due, e uno, e rende ogni instrumento
capace della circolazione di tutti gli ster=
minali, i quali colla loro moltiplica=
zione non eccedono i loro termini, che è
quello, che dalla participazione si richie=
de, e che nell'altre, fuori di questa, non so=
no tanto comodo, e giusto.

Considerazione sopra la divisione di
Bontempi, e quella de' moderni del
suono in parti eguali

Cap.° 17.°

Prendono i moderni pratici di facilitare mol=
to la disposizione, e combinazione degli ster=
minali col dividere tutta l'ottava in do=
dici parti, distribuendole nell'ordine Dia=
tonico a due di suono, e lasciandone una, di
cui servirsi a' nuovi luoghi, colla qual divi=
sione, e di suono, e d'ottava, vengono dispo=
sti tanto maneggiabili gl'intermedij, sì
nel contrappunto, come nel canto, e nel suo=
no, che non sia da temersi incontro alcu=
na difficoltà nel maneggiare le modulazioni

de' suoni, le circolazioni, e le risposte.
Questa pratica legende dalla specula-
zione di Boetio, che considerando l'ot-
tava, composta secondo lui, di sei suoni
assunto, cioè cinque interi, e due semi-
tuoni, determino di dividere il suono in
due parti eguali, facendoli di conseguen-
il medesimo, quanto al senso, di quello che
avevano fatto gli altri colle loro divisio-
ni del suono in parti diseguali.
In questo sistema dunque torna il me-
desimo il ♯ d'una nota antecedente col
♭ della susseguente, e l'intermedio tra il
Mi, e il Fa è l'istesso che tra ogni nota, ed
il suo ♯, o tra ogni ♭, e la sua nota diato-
nica; la qual cosa non si ammette se non
accidentalmente, e secondo il bisogno
dal sentimento purgato, che fa, che
resti in una certa maniera offeso da
quello, che ordinariamente si chiama
riscaldamento di note, quando egli pia-
ce tanto quanto il Fa sopra il Mi, la qual
cosa fa che sia solamente tollerabile in
quelle note, che ordinariamente si chia-
mano tasti accattati, cioè che si prendono
solamente ♯ non esser negli strumenti,
che si stimano i tasti reali; il che non suc-
cede nel canto. Questa è la ragione, che mol-
te volte non accordano le voci con gli stru-
menti, che si stimano o male accordati, o
non sonati con buona regola. Questa altra
ra ragione è quella dell'istesso, che attri-
buisce alla musica moderna questa imper-
fezione, che ci fa sempre dissonanti
la diversità dell'accordature degli stru-
menti, e dell'andar delle voci. Imperocche
le voci vanno coll'ordine essenziale delle

intervalli, e sono in buona parte secondate da quegli strumenti, che s'accordano co' 5, e con' 8 della divisione inegual, come i Cimbali, gli Organi, e simili; ma non già dagli strumenti di manico, ne' quali pesso sono i tasti disposti nella soprad.ta maniera, dividendo l'ottava in dodici parti.

— E' però da avvertire, che questa divisione negli strumenti di manico non è giusta, perche posti che sieno i tasti à dividere le noci dimodache Diatoniche, di Tuono, e semituono, vogliono poi dividersi i Tuoni con un tasto di mezo precisamente fra gli altri due, che terminano il Tuono intero, la qual divisione è arimmetica, e non geometrica, come converrebbe, ma viene così praticata, perche piccola ne cede la differenza, la quale però non è tale in alcuni strumenti, che non si penda sensibile, ed in particolare in concerto con altri d'un accordatura più puntuale.

Quanto alle circolazioni in questo sistema egli è certo, che esse hormano più facili, e più belle, che sicure, perche possono farsi le progressioni degl'intervalli in minor numero di quello, che si è detto nella divisione de' quinti, senza passare per alcuni termini difficultosi, e fuor d'uso, essendo di poche fo corde Diatoniche, e niuna Armonica. E la regola è questa, che sempre dodici intervalli di qualsivoglia specie comporranno tutta la circolazione, fino a tornare alla nota della medesima denominazione, ed in tutte ottave quanti sono i semituoni, che compongono l'intervallo, che circola.

In ordine alle ottave non si è data

difficultà, che il numero de' ♯, o de' ♭, che
hanno in Chiave, il qual numero però non
passa mai cinque, hanno negli usi, che ne-
gli altri, e di più ui si trova la facilità d'
auer sempre il medesimo numero de' ♯,
che de' ♭ nella ſcorsatura d'ogni nota.
Così, ♯ cagion d'esempio, se la nota ſcor-
sata richiederà ire ♯ in Chiave, uorrà
anche ire ♭, se ♯ ♭ dourà ſcortarsi; e tutto-
ciò accade ♯ esser comune quel termine
di ♯, o di ♭ ad ogni nota. Si uuole però os-
seruare, che cinque solamente sono i ♯,
ed i ♭, ancorche tutte le sette uoci, che com-
pongono l'ottaua, possano alzarsi ♯ un ♯,
od abbassarsi ♯ un ♭, onde il numero di
questi accidenti dourebbe uenir sette, e non
cinque, perche s'incontrano i semitoni
ne gli essenziali dell'ordine Diatonico, che
sono i tasti, che ritengono il proprio lor
nome, e non uogliono l'accidentale del
crescimento, o scemamento di uoce.
Così il B, e E non hanno ♯, perche in-
contrano il C, e l'F, che ritengono il loro
nome, e questi due tasti non hanno ♭ per-
che quest'accidente toccherebbe a B, ed E,
che ritengono il loro nome.
Si più è necessario assai mandevole
in questo sistema l'ordine de' ♭, tornando
più conforme alle regole generali quello
de' ♯, imperocche ui sono alcuni nume-
ri di ♭, che tanto uariano nelle loro po-
sitioni, che non è più il primo quello di
B, ne il secondo quello d'E, come, ♯ ca-
gion d'esempio, mutando l'F in G, i ♯
tornano due, e sono a' loro luoghi, cioè
ad E, e a G, ma ♯ ♭ toccherebbero in G, e D
solamente, onde il primo ♭ uerrebbe

uenebbe adunque allora G, e non B; così
ancora mutando F in A, uengono quatro
♯ à loro luoghi, ma ♭ buengono quatro
accidenti in G. A. D. E; così mutan=
do F in C, ♯ ne uiene un solo altro luogo
di F, ma ♭ beglie uiene in G, cioè fuor del
suo luogo naturale; e così finalmente
mutando F in D, uengono i soliti tre ♯ in
Chiaue, e ♭ buengono in G. A. D, fuor del
ordine naturale ancor essi. I quali inuon=
uenienti, con tutte l'altre difficultà, che
possono incontrarsi nella pratica di que=
sto sistema si osseruano nella seguente
Tauola.

Dell'imperfettione delle consonanze de' Cimbali senza i tasti nei diuisi, e della diuersità delle loro diuisioni

Cap.° 10.°

L'accordatura ordinaria de' Cimbali non è
simile a quella degli strumenti da
manico, quanto a i semitoni, perche
in questi s'usa la diuisione soprabon=
data di sopra, e ne' Cimbali la più
prossima a quella del sistema Pitagori=
co colla partecipazione, della quale so=
pra s'è parlato: e perciò i tasti nei non pos=
sono seruire indifferentemente a ♯, e a
♭, come negli strumenti da manico, ne so=
no tutti ♯, ne tutti ♭, ma secondo l'ac=
cordatura ordinaria, che si usa pratti=
care, tornano i ♯ uerso la parte graue,
ed i ♭ uerso l'acuta, in tal maniera, che
dove i nei son tre, cioè fra E, e B, i due
primi uerso E sono ♯, e l'altro uerso B è ♭,
e dove i nei son due, cioè fra C, ed E, il
primo uerso C è ♯, e l'altro uerso E è ♭. E
questa è la consonanza ordinaria di tutti

gli strumenti più semplici, come sfinette, Arpicordi, e simili, onde il sonare sopra di queste le composizioni Armoniche, necessita il più delle volte, non solamente a usare i Cembali di basi accattati, ma a prendere indifferentemente ff b, e ff #, i medesimi basi nei.

Per supplire in qualche parte a questa mancanza, si ripartisce l'invenzione de' basi nei divisi in due parti, e dare ad ogni parte una corda distinta, affinche una parte servisse ff b, e l'altra ff #, e vi sono alcune basstabure di strumenti, che hanno questa ~~barbaroa~~ divisione, ove i basi nei più principali, e più necessari, o in tutte cinque i nei, che riempiono l'ottava.

La divisione de' basi nei ordinario fu sufficiente ff ripartire tutti gl'intervalli Armonici, ritrovandovi in essi la differenza, che realmente c'era b, e #, ma ella certamente non basta, perche almeno due ne ne mancano, tanto dell'uno, quanto dell'altro genere, che sono due altri nei, che andrebbero fra B, e C, e fra E, ed F, cioè fra i due # di D, e di E, e fra i due b di C, e di F, i quali nei ne fare sarebbero bastanti ff questo fine, dovendo servire indifferentemente ff b, e ff #, fra i quali è quella differenza, che già si è dichiarato. Essendo però questa differenza d'un solo quinto di tuono, fare che in qualche maniera potesse servire una basstabura con queste divisioni, ed aggiunte di basi nei, come si è detto ff 10: nare le composizioni Armoniche; ma quando all'Armoniche bisogna necessariamente ricorrere ai basi accattati, e non

solamente a' neri, ma ancora qualche nota
a' bianchi, la qual cosa richiede una
grandissima attenzione in chi mostrasi
le sposabo puntualmente, o mostrare
un intera cinolazione di qualunoglia
intervallo, e passare per quei termini, che
sono i propri, senza prendere sbaglio, o tro-
varsi fuori di essi, e della cinolazione
Questa è la massima difficultà, che suo-
le incontrarsi nella regola generale del-
le sposabone, ed in quella delle cinola-
zioni, credendosi da' musici pratici, che
tal regola generale sia impossibile, per-
che impossibile sia usare la necessaria
attenzione per non cambiar quei termi-
ni, dove molti debbano essere i tasti accor-
dati. Ma chi ben considera i tasti neri, e
la loro dependenza dalla divisione de'
quinti, usando bene attenzione di non pi-
gliare sbaglio, e per lo contrario,
può facilmente conoscere, che ogni medio-
cre pratica d'istante per toglierne tutta
questa gran difficultà.

Le dunque sono le differenze delle tas-
tature co' nei divisi; la prima è quella,
che ha le divisioni in alcuni de' primi-
pali, e de più necessari; la seconda quella
che l'ha in tutti cinque i tasti neri; e la
terza quella, che oltre a tutte le cinque di-
visioni, hai due neri aggiunti ne' semi-
toni diatonici; e sono quelle, che più
comunemente si trovano ne' cimbali di
maggior perfezione, ancorche più rari
sieno quelli, che hanno quella della ter-
za specie.

Ve sono contuttociò stati fabricati de' cor-
singolari, che è stato creduto proprio di

ribonare tutte le voci, e forse anche infinite i generi. Uno de' quali è il famosissimo del Sabatini, che in tutti i bastoni, ha tante divisioni da poter ribonare tutte le note del sistema di Tolomeo. Un altro fu inventato dal Doni, non solamente con divisioni moltiplicate ne' tasti nei, ma col raddoppiamento ancora de' tasti nella medesima barbacina, e che dal ribonatore fu chiamato Panarmonico, per aver l'invenzione da una sua nicola, a cui egli aveva dato il medesimo nome, ha avuto bastasti da poter esprimere tutte le voci.

Contuttociò non fu mai ribonata questa regola generalissima, e esportabile, e le circolazioni giuste, e perfette, ancorchè si pretendesse ricavare da queste invenzioni facilità grande, e lune, e altre, ma non pesò altro instrumenti, che di difficultà del sonali.

Considerazione sopra l'Archicimbalo di Nicola Vicentino

Cap: 19:

Miglior invenzione fu certamente quella di Nicola Vicentino, che seppe dividere, e suddividere i tasti, ribonò la maniera di esprimere tutti gl'intervalli moltiplicando le tastature, ed avendo prima pensato alla correzione del sistema Diatonico, cavandone i suoni maggiori, e facendogli equali, e alla divisione del Tuono in cinque parti, ancorchè ciò s'attribuisca prima di lui a Fabio Colonna, fabricò un Cimbalo con sei tastature a gradi, una sopra l'altra, il numero delle quali si poteva aumentare all'emi

di qualunoglia intervallo, si può circolare, come si disporrà; e questo strumento fu da lui chiamato Archicimbalo.
La descrizione, che egli ne fa non è molto chiara, ne chiarezza maggiore ci hanno aggiunto quelli, che ne hanno parlato dopo, come il Kircher, e Gemme Rossi; ma da quello che se ne può ricavare intorno al suo fondamento, ed a quello che può riconoscersi nella stessa medesima, che fu mandata ad effetto, si trova, che l'intervallo fra l'una, e l'altra battuta non è così comodo al sonare, quanto fa bisogno, perche ha voluto, che egli sia in qualche luogo anche d'un punto solo, il far sentire le parti Enarmoniche, che, secondo la sua opinione, almodo veramente incognito degli antichi, che egli pretendeva d'aver ben compreso, e rimesso in uso.
Le sue battute furono sei, le quali contenevano cinque intervalli, che erano misure delle cinque parti nelle quali egli divise il suono, affinche dall'ultima non dovesse tornarsi alla prima, ma fussevi la facilità di seguitare sonando senza lo scomodo della mano; ma a questo inconveniente non si rimedia nelle battute di mezzo, sulle quali dee muoversi la mano con tal difficultà, che ella dee tornarsi molte volte sopra più dita nel medesimo tempo; e di più non accordasi nella scrittura quella di sotto immediatamente con quella di sopra.
Descrizione dell'Armicordo di Francesco Ligetti, e differenza da esso a detto Archicimbalo
Cap.° 20.°

Il comodo grande, che rendono le bastarde moltiplicabili supplisce alla divisione de' bastoncini, ed avere distintamente le corde di tutti i tre generi, mosse Francesco Ridgetti, musico insieme, e Matematico, a pensare alla fabbrica d'uno strumento simile all' Archicimbalo del Vicentino, ma molto più comodo, e adattato alla pratica. Egli già seguitava l'opinione del Vicentino medesimo nella divisione del tuono in cinque parti, ed avendo fatto molte esperienze intorno al sistema partecipato, che egli stimò essere più conforme all'armonia naturale della moderna musica, sua di questa divisione, e volendo egli fabbricare il suo Cimbalo in maniera, che tornasse adattato principalmente alle circolazioni, e facile alle positure, non volle, che contenesse sei bastarde, ma cinque, giudicando superflua la sesta, che secondo lui doveva esser simile alla prima.

Dopo d'avere disegnato in più modi, e pensato lungo tempo alle distanze, o gradi di voce, che dovevano essere fra una bastarda, e l'altra, finalmente la disposizione loro in questa maniera.

Ogni bastarda contiene i tasti bianchi disposti secondo il solito, ed in cinque neri collocati in ogni ottava a' consueti luoghi, ma però volle, che detti neri fossero tutti B, escludendo in tutto, e per tutto i #, i quali sono poi i tasti bianchi della bastarda susseguente, e superiore, perchè ogni bastarda è differente dall'altra per due quinti di voce, hanno disposti

che di sotto, e quei tasti di qualsivoglia tas=
tatura, suonano sempre una corda, che chia=
ma a loro corrispondenti a diritura nella
tastatura di sotto, eccettuato che nella quin=
ta, nella quale i nervi corrispondono a i chia=
vi della prima, e quivi sono ♯.

Nelle prime tre tastature sono in diritu=
ra uno sopra l'altro i tasti del medesimo
nome; ma nella quarta, e nella quinta
varia questo ordine, perche in diritura
al tasto di sotto non è quello del medesimo
nome, ma è un tasto avanti, cioè sopra
G è A ecc.

Tutti i nervi delle prime quattro tastature
sono ♭ rispetto a i loro bianchi, e solamen=
te nella quinta sono ♯, e questo per la
comodità della mano, la quale dovrà
avere cercare i ♯ giù basso nella prima
tastatura.

Il maggior pensiero, che avesse al Prigeti
quest'invenzione fu il trovare il modo,
che un tasto movesse l'altro di quelli,
che devono sonare la medesima corda, on=
de fu di mestieri, che egli pensasse più di=
una volta le disposizioni, e l'ordine de'
relai di esse tastature, che devono esser
posti uno sopra l'altro, e dar luogo ad=
cuni piccoli legni, che da' tasti d'un ordi=
ne dovevano passare ad un altro superi=
ore al susseguente, senza impedire
quelli della tastatura di mezzo. Rius=
cagli però felicemente l'invenzione fab=
bricò in questa maniera il suo Timbalo,
che egli chiamò Bonicordo, perche in esso
si ribattono ugualmente tutte le corde, on=
che armoniche; e non gli piacque [illegible]

seguitare in tutto e per tutto l'invenzione
del Vicentino, che egli volle correggere con
levarne la terza bastarda come superflua e ridurre le distanze di esse bastarde
in maniera, che elle potessero sonare
si facilmente, e con poca differenza da
quello che si fa nelle bastarde ordinarie.
La perfezione di questo strumento consiste principalmente nell'esprimere
gl'intervalli partecipati, d'quali più
d'ogni altra divisione s'avvicina quella
de' quinti, onde gl'intervalli spettanti
ci, e gli augumenti, tornano poco meno,
che giusti; come gli avvenne l'orecchio=
sicche molto s'ingannò il March.e Scipione Maffei, che descrivendo l'istrumento del piano, e del forte, fece menzione
anche di questo Ennicordo, ma gli attribuì per somma perfezione quello, che racchiude tutto il contrario, cioè le quarte, e le
quinte giuste, e razionali, come elle
si ricavano dalle proporzioni, e dalla
divisione del Monocordo.

Nell'uso del sopradetto Ennicordo

Cap.° 21.°

Pare a prima vista molto difficile l'intonare
questo gran Cimbalo, e con questa scala=
tura di bastarde, la quale ha sgomentato alcuni in maniera, che l'invenzione
è stata anzi biasimata, che lodata, ed
ancorche forse da ognuno creduto, che
il Vigeri in brevissimo tempo l'intonò
uno de' suoi migliori scolari, che fu Pro:
Maria Casini, non fu mai creduto, che
vi si potesse giungere alla franchezza, che
egli usava nel sonarlo, se non dopo lun=
ghissimo tempo, e non mediocre studio

a fabrica, con evidente pericolo, dicevano i più, di guastarsi la mano. Ma vanissimo è questo timore, perche imbeta bene la disposizione delle corde di questo strumento, e l'ordine delle battature, pro in breve tempo acquistarasi la fabrica del cembalo con somma agevolezza, e fabricare con esso l'uso delle circolazioni di qualunque intervallo, e sopra qualunque soggetto, come faceva mirabilmente il Casini.

Per le circolazioni; troviamo che sia l'intervallo, che dee circolare, ed esaminato in qual battuta, ed in qual basso egli sia terminare, si va consequentemente moltiplicando gli terminini nei, e non combasi accattivi, come ne' cembali ordinari, finche si ritorna alla corda della medesima denominazione.

Per le sportature poi, intesto che sia l'intervallo de' due quinti fra una battuta, e l'altra, e l'ordine de' b ne' bassi nei, e de' # ne' bianchi, facciasi il conto quanti e quali accidenti terminino in quinta, e vi troverà, che procedendo dal Cromatico, agli altri generi, e semplici in quinte fino al numero di sette, cioè dal do al si delle corde dell'ottava, tornano ai bianchi della seconda battuta: e dopo, che vono fino a dodici, secondo le regole sopraccennate, tornano nella terza. Tornano poi di nuovo semplici nella quarta, e doppi nella quinta; avvertendo però che nel fare il conto nella progressione delle circolazioni terminato che sia l'ordine de' #, si passa in quello de' b, onde alzando, e rialzando un sistema di cantilena di grado in grado

più su, non si può dire, che si cada in una
combinata serie di 𝅗𝅥, ma s'incontrano
ai suoi luoghi i 𝅘𝅥𝅮, come distintamente
sopra si è dichiarato. Il istesso si può di-
re dello spostare abbandonando la compo-
sizione i gradi all'indietro; perchè i
𝅘𝅥𝅮 semplici fino a sette, come si è detto
de' 𝅗𝅥, sono realmente i tasti bianchi
della battuta vicina 𝅗𝅥 di sotto, e da-
cidentalmente, e 𝅗𝅥 più comodo della
mano i neri della medesima battuta,
di passare i 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 a i 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 nell'altra seguen-
te 𝅗𝅥 di sotto, e ritornano i semplici nell'
altra battuta, che segue più 𝅗𝅥 di sot-
to, e di nuovo i 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 nell'altra, in si-
mil maniera a quella, che si è detto de'
𝅗𝅥, seng'altra differenza, che l'ordine di
questi va nelle battute in su, e di
quelli nelle battute in giù.
Qui però è da avvertire, che questa
osservazione de' 𝅗𝅥𝅯𝅗𝅥𝅯, e de' 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, i
che tanto facilita l'uso di questo stru-
mento, e l'una tanto difficulta nello
scrivere le composizioni in genere Ar-
monico (la qual cosa più distintamen-
te s'è notata al suo luogo) par cosa nuo-
va, e da generar confusione, ne sarem-
mo mai al Rigetti, che in questo secon-
do il Vicentino, nel voler segnare un
quinto solo di voce, con quegli stru-
menti 𝅗𝅥, che possono esser piuttosto cau-
sa origine della confusione. Ma siccome
il sopradetto raddoppiamento rende
facile lo scrivere le composizioni musi-
cali, così agevola molto la strada ad ese-
guire i luoghi delle spostature su questo
stromento, e ne rende tanto più spedita

la pratica, quanto il corbo assai più fa-
cile torna con questi raddoppiamenti,
che con quelle spezzature, e pone sotto l'oc-
chio evidentemente quello, che con qual-
che difficoltà passa solamente per l'im-
maginazione.

Dell'ubile che può cavarsi dalla Tavola
delle Estensioni ritrovate
impossibili
Cap.° 4.°

La disposizione delle cinque tastature nella
Tavola, ed i Cori insieme alli quali due
quinti di tuono, fanno a bastanza co-
noscere, che ogni composizione può alza-
si, e abbassarsi di qualsivoglia numero
di quinti, e più quanto all'uso di que-
sto strumento non si può dire, che vi sia
estensione impossibile, e se l'alzare, per
cagion d'esempio quattro quinti, cioè
un tuono, con un semituono maggio-
re una composizione, è giudicato tale
da non potersi eseguire con gli acciden-
ti, che hanno aggiunti alle Chiavi, che
in questo caso sono e♭, e ♯ insieme con-
fusi, egli è però vero, che queste voci di
diversa denominazione sono tutte real-
mente, e distintamente nello strumen-
to, ed in quella tastatura precisamen-
te, che può alzare la composizione d'ogni
detti numeri di quinti, nella qual tas-
tatura parte de' tasti saranno ordinari-
e♭, e parte ♯, ma colla loro mescolanza
non porteranno confusione, a chi suo-
na, perche altro non dee attendersi
che all'ordine delle voci, come se fossero
Diatoniche, o alterate regolarmente da-
gli accidenti richiesti dalla Estensione possibile

Così le sopradette esempio
simili, le quali non sono racchiuse sot-
to questo strumento realmente no-
nate, non si dovendo attendere alla Fi-
ne, ne' suoi accidenti, che non guasti de
vono la confusione, ma solamente
a quell'intervallo, che alza la compo-
sizione fino a quella barbarina, nella
quale torna possibilissimo Cosposte,
perche ella si considera come l'altre bar-
barine, alle quali giungono le sposta-
te possibili, e però importa, che i barba-
rini reali, fanno, e fanno, do-
vendosi allora adoperare, come se fosse-
o Diatonici puri, o con quegli accident
Cromatici, che non son fuori della regola.
Onde l'esempio de' quattro quinti, che
venendo dal Diatonico, tornerebbe nella
terza barbarina, può francamente to-
nare, come si tornerebbe nella prima, sen-
za considerazione di accidenti, che qui
non pertinenti alla natura dell'alza-
mento della composizione, e non alla
barbarina medesima, che mostra pro-
prie quelle note, che in se medesime sa-
rebbero fuor di regola.
E però non pare contradizione il chia-
mare le sopradette Cosposte impos-
sibili quando si tratta di darne la re-
gola, e prenderle per possibili, quando si
parla di porle in pratica nelli Bran-
cordo; il quale prende questo vantaggio
a chi suona, che egli può lasciare la con-
sideazione di delle Chiavi, come degli
accidenti, e dovendo solamente a i pa-
di dell'alzamento, o dell'abbassamento,
della composizione, purche non si prenda

della Chiarina, che dee specialmente adoperarsi
dell'uno che si giuocano dall'Armonico
nell'accompagnare qualunque
Chiave in tutti i generi

Cap: 2.° B:

Dalla descrizione, che di sopra si è fatta dell'Armonico, può facilmente dedursi, che i nei in tutte le Castagne sono realmente superflui, e son posti solamente per comodo della mano, e dell'occhio, e che si può facilissimamente sonare, toccando solamente i Bianchi, ricercando il B nella Castagna inferiore, o il # nella superiore, fuorche nella prima, e nell'ultima Castagna, perche in quella non possono toccarsi il B sotto, perche non ci sono, onde è necessario in questo caso ricorrere ai nei, che sono b; e nell'ultima non possono toccarsi i # in altri Bianchi, che sopra non ci sono, ma bisogna ricorrere ai nei, che in questa Castagna sono L #.

Ciò fa manifestamente conoscere, che l'Ordine puro Diatonico servendosi in qualunque Castagna, non esce de' Bianchi della medesima, ed il Cromatico duro passa in quella di sopra, ed in tanti tasti quanti sono i # in Chiave, così pure il Cromatico molle passa in quella di sotto, ed in tanti tasti quanti sono i b in Chiave.

Con questa considerazione si fa manifesto un vicendevole curiosissimo cambiamento di generi nel sonare Cromatico, o duro, o molle, perche nella seguente Castagna, Diatonica in mezzo,

Cromatica dura sopra, e Cromatica molle sotto, si può prendere una delle seguenti Diatonica, e sei tasti di questo genere ♮, o ♭, che si sideono toccare; altri rimanenti tasti Diatonici nella tastatura di mezzo fanno figura di Cromatici, molli rispetto a quella di sopra, e duri rispetto a quella di sotto. E da questo si cava un facilissimo piego d'accompagnare con le accidenti al più, o sieno duri, o molli, imperciochè quando il numero di tali accidenti è forse maggiore, si sottrae da sette, e il numero rimanente, è il numero degli accidenti contrari, che tornano nella tastatura di mezzo. Così, per esempio, dovendo sonare con quattro ♯, potranno prendersi i quattro tasti Corrispondenti nella tastatura di sopra Diatonici, e sottratto quattro da sette, il numero che rimanente sarà quello d'alterazioni ♭, che vengono nella tastatura di mezzo. Il medesimo segue di ♭ nella tastatura di sotto.

Le stesse regole si possono facilmente applicare anche all'Enarmonico, o duro, o molle, valendo una altra tastatura sopra a Cromatica, o scendendo, secondo, che ella è, o dura, o molle.

È però da avvertire, che nella quarta, e nella quinta tastatura, non essendo di diritto i tasti del medesimo nome, sotto, e sopra; ma avanzandosi essi una nota, ancorchè conservino il solito intervallo di due quinti, che come fra tutte le tastature, è necessario ripetere alla

sfortabura d'una nota innanzi, o d'una nota indietro, osservando sempre la soprad-
ta regola del cambiamento vicendevole
de' generi, e della sottrazione degli acciden-
ti da sesse.

Del modo del pigliare le note reali sopra i tasti apparenti, e da' tasti apparenti pigliare le note reali

Cap.° 24.°

Le note reali hanno coll'ordine de' quinti
da una tastatura all'altra, tra le quali
ne corrono due soli di differenza, e però so-
pra qualsivoglia nota in qualsivoglia
tastatura, dovendola alzare un quin-
to, si dee salire tre gradi sopra, cioè alla
quarta tastatura: due quinti, si dee
salire alla tastatura, che ne segue immedia-
tamente di sopra: tre quinti, alla
alla quinta tastatura sopra: e quattro
quinti, due tastature sopra, cioè alla
terza. Sopra essi si dica della scendere. Se-
gue poi altra nota, che si avanza a
quinto a quinto nel medesimo modo,
eccettuato il B, e l'E, cioè il Mi, e Fa-
mento de' semitoni maggiori. E per-
che la diottria d'un tasto sopra l'al-
tro varia, come si è detto, alla quarta
tastatura, non tornano i Cromatici,
e gli Enarmonici reali sopra gli appa-
renti del medesimo nome, ma facendo
bene i conti, e colla progressione de' quin-
ti, e con gli accidenti divisi, e molti Cro-
matici, o Enarmonici, e computando insie-
me con essi gl'intervalli delle tastatu-
re, tornano le note reali sui tasti appa-
renti espressi nella seguente Tavola.

soggiunto il soggiadetto computo della pro-
gressione de' quinti delle note, e de' loro ac-
cidenti, e stabilito a mezzo di esso il luogo
delle note reali su i tasti oggetti, è as-
sai facile da questi il ricavar quelle;
e siccome elle si leggono espresse nella
soggiadetta Tavola, è assai facile il for-
mare un altra simile, che da quelli
dimostri queste, la quale o si può cavare
dall'altra Tavola, o si può formare dis-
giunta col soggiadetto computo, operan-
do al contrario, e si viene a spicciare an-
che in questa maniera qual tasto appa-
rente debba toccarsi per la nota reale, e
la Tavola è la seguente.

Regola generalissima per le
ripostature a qualsivoglia
grado nell'Ottocordo
Cap.° 25.°

Una delle maggiori nobiltà, che si cavino
da questo strumento è quella del sonare
sopra di esso il basso continuo con ogni
maggior puntualità, si di note reali
nelle Chiavi stravaganti, come di ri-
prature, che possono portar seco molti
dubbi: ed in questo accompagnare col
basso, grandissima comodità si trova
ancora per le ripostature, le quali possono
alzarsi, ed abbassarsi a qualsivoglia
grado, senza considerare le possibili, e le
impossibili, perchè bene in queste tras-
portature si possono fare, e con molta facilità:
le ripostature impossibili son tali, non
perchè realmente non si possa procede-
re per quei gradi, che son necessari ad esprì-
mer giustamente una cantilena alzata,

o abbassata fino a quei segni, che già vi è detto nel Cap.° 11.°; ma perche s'incombrerebbe dal mescolanza di #, e di b nella medesima Chiave, che renderebbero molta confusione da non poter procedere avanti nel sonare, e bisogno seguirebbe nello scrivere la Chiave, che volesse segnarla. Ma in questo strumento perche qualunoglia alzamento di suono, porta un ordine affatto semitonico, e quando vi sieno accidenti di Cromatico duro, o molle, o ancora di Enarmonico, sono tali rispetto al soprad= detto ordine Diatonico apparente; viene a sfuggire questa difficultà della sposs= tabina impossibile, e da ridursi solamen= te all'alzare, o all'abbassare di quel grado, o numero di quinti, che richiede la spos= tabina.

Per questo alzamento, o abbassamento non vie' altro da osservare, se non il tasto pia= le, al quale anima il numero de' quinti in su, o in giù; che se questo numero non anima a cinque, cioè a un suono, non è necessario usare spostabina nessuna, ma solamente salire, o scendere a quella ta= stina alla quale anima il supposto nu= mero de' quinti, e sonar quivi la compo= sizione, come se ella non fosse alzata, o abbassata. Se poi il numero de' quinti anima a cinque, allora è necessaria la spostabina, ma colle regole ordinarie sopraccennate del passare da un suono all'altro, o in su, o in giù.

Ed ecco tolta via la difficultà della spos= tabina impossibile, [illegible] di esempio,

di quattro quinti in su, movendo dal
l'Enarmonico, perche in questo caso dalla
prima battuta, B: F:, si suole alla terza,
e si suona la composizione appunto come
ella è scritta
Intorno agli albori ~~intendibili~~ numerabili di quinti,
o in su, o in giù, basta solamente avere
in considerazione, o il numero de' suoni,
che detto numero contiene l'appunto,
o di più quella parte, che egli ne contie-
ne, e giugnere a quel tasto, che facendo
bene il conto, si ritrova in una delle
cinque battute, e vedere qual sia della
Essenza, che lo denomina, e degli acci-
denti, che se le trovano accanto, che
appunto egli richiede colle regole
ordinarie di sopra accennate.
A questa regola si può forse maggior
comodità unir quella del Cap: 12°: cioè
del suonar sempre con sei soli accidenti,
o duri, o molli, usando quelli artifizio di
sottrarne gli accidenti da sette, e suonare
col numero rimanente gli accidenti
~~Enarmonici~~ cercati.
Di qui è che tutta la regola delle sposta-
zioni in questo stromento consiste nell'
unire insieme le due maniere d'ope-
rare, e delle sposizioni ordinarie, che
vi è data nel Cap: 11°, e della regola par-
ticolare del Cap: 12°: senza considera-
zione di possibile, o d'impossibile, che
come vi è detto, qui non vi dà.

Di quello, che si deve supporre per l'intelligenza delle cose, che appartengono all'Armonia.

Cap.° 1°

Come si muti l'Ordine Diatonico in Cromatico, ed Enarm.°, e trovasi il 1° Diez.° ed il 1° Bemolle, come sono dette cose Musicali.

Cap.° 2°

Come si possano ordinare le trasportature d'un Tenere all'altro.

Cap.° 3°

Pratica delle sopradette trasportature.

Dichiarato dall Cap.° 4° sopradetto Pratica per facilitare maggiormente l'operazione del detto Cap.° Trasportare de' Tuoni, ovvero modi Cap.° 5°.

Cap.° 6°

Del uso di esse

Cav:5

Cav:6

Cav:6

Cav:7

Cav:9

Cav:9

Cav:10

Cav:10

Cav:11

Proposizione 1ª: 75

Mutare l'ordine Diatonico in Cromatico, ed assegnare il 1° ♯, ed il 1° ♭

Proposizione 2ª:

Continuare la serie de' ♯, e de' ♭ nell'ordine Cromatico

Proposizione 3ª:

Continuare la serie de' ♯, e de' ♭ nell'ordine Enarmonico

Proposizione 4ª:

Ordinare le trasposizioni dal Diatonico agli altri due generi

Proposizione 5ª:

Ordinare le trasposizioni dal Cromatico, e Enarmonico, al Diatonico

Proposizione 6ª:

Ordinare le trasposizioni da Cromatico a Cromatico, e da Enarmonico a Enarmonico

Proposizione 7ª:

Sposare da una nota all'altra qualunque intervallo, supposta la prima nell'ordine Diatonico

Proposizione 8ª:

Sposare da una Nota nell'altra qualunque intervallo, supposta la prima nell'ordine Cromatico, o Enarmonico

Proposizione 9ª:

Costruire una Tavola maravigliosa nella quale si trovino tutte le sopradette operazioni delle proposizioni

Cap.° 8.°

Degli ornamenti, e espressioni
loro nelle sportature

Cap.° 9.°

Del Comodo, che rendono
le sportature al sonare
con strum.ti diversam.te
accordati

Cap.° 10

Cap.° 8.°

Cav:13 Violella soprad.ta Tavola

Cav:14 Riduce la sop.ta Tavola in
un Instrumento semplicissimo

Cav:16 Proposizione 12.ª:
Fa le sportature essenziali
che non fanno variare stiane

Cav:17 Proposizione 13.ª:
Dove possibile il cambio, o sonare
una Composizione a due, nella quale
una parte sia scritta in b, e l'altra in #

Cav:18 Proposizione 14.ª:
Sportare [illegible] di ciascun qualità
nogli numeri, in tutta la serie, che
contiene l'Ottava sonare quelle sud.te
nelle quali non può fare la sportatura

Cav:20 Proposizione 15.ª:
Applicare la regola delle sportature
agli Strumenti diversamente accordati

Cav:21 Proposizione 16.ª:
Essenare distintamente il più alto
o il più basso degli Strumenti diver-
samente accordati

Cav:22 Proposizione 17.ª
Delle
Sciorre le Composizioni Musicali
con più stiani, e comodo de' Cantori

Cap.° 11.°

Proposizione 11.ª

Cav.: p.3 Come si deve disporre la Battuta di Battuta per collocare giustamente le Chiavi nelle Composizioni respirate

Cap.° 12.°

Proposizione 12.ª

Cav.: p.4 Esaminare le esposizioni malfatte

~~Proposizione 20.ª~~

Cav.: p.5 Costume di usare altri strumenti comodi, e nobili, e esposizione aggiunta

~~Proposizione 21.ª~~

Cav.: p.6 ~~Proposizione delle Battute, e accordi~~

Cap.° 13.°

Proposizione 13.ª

Cav.: p.8 Dare un regolamento sicuro alle dissonanze, che occorrono nell'accompagnare

Cap.° 14.°

~~Proposizione 13.ª~~

Cav.: p.8 Se i gradi delle divisioni degli intervalli, e quali devon camminare, e esposizione sieno regolarmente ordinati

Cap.° 15.°

~~Proposizione 14.ª~~

Considerazione sopra i Sistemi Pythagorici

Cap.° 16.°

~~Proposizione 15.ª~~

Considerazione sopra la divisione di Aristosseno, e quella de' moderni, che sono in parte eguali

Cap.° 17.°

Proposizione 16.ª

~~Esaminare più distintamente~~ le Imperfezioni delle esposizioni de' Armonici, senza astenersi divisi

Cap: 18.

Proposizione 17ª:
Della diversità delle divisioni de' tasti nelle tastature

Cap: 19.

Proposizione 18ª:
Considerazione sopra l'Archicimbalo di Nicola Vicentino

Cap: 20.

Proposizione 19ª:
Descrizione dell'Enniadodo di Francesco Rigetti, e
differenza dal sopradetto Archicimbalo

Cap: 21.

Proposizione 20ª:
Del Vso del sopradetto Enniadodo

Cap: 22.

Proposizione 21ª:
Considerazione delle proportioni delle
Voci, che si ricauano dall'Enniadodo
& le proportioni nominate impossibili
& disproportione delle consonanze

Cap: 23.

Proposizione 22ª:
Voci che si ricauano dall'Enniadodo nell'accompagnare qualsiuoglia Tiano in tutte le generi.

Cap: 24.

Proposizione 23ª:
Del Modo di ritrouare le note reali sopra i tasti appartenenti, e

Proposizione 24ª:
Per li tasti appartenenti ricauare le Note reali

Proposizione 25ª:
Regola generalissima & espostabile a qualsiuoglia grado nell'Enniadodo

Oppoizione del Signori al Galileo

Se prendiamo la proporzione della sesta minore, che è di otto a cinque, certo è che mentre la corda grave dara' cinque vibrazioni, l'acuta ne dara' otto, sicche fra l'una, e l'altra corda l'orecchio sentira' ordini vibrazioni

Pigliando poi la proporzione di sesta cinque, forma della più aspra dissonanza, che possa trovarsi nondimeno questa dara' meno vibrazioni della sesta minore, e si risentira' più presto, e tuttavia sara' dissonante, dunque il risentirsi delle vibrazioni non e' segno di consonanza più perfetta.

Ruccellai Rial.[i] della musica &c:?

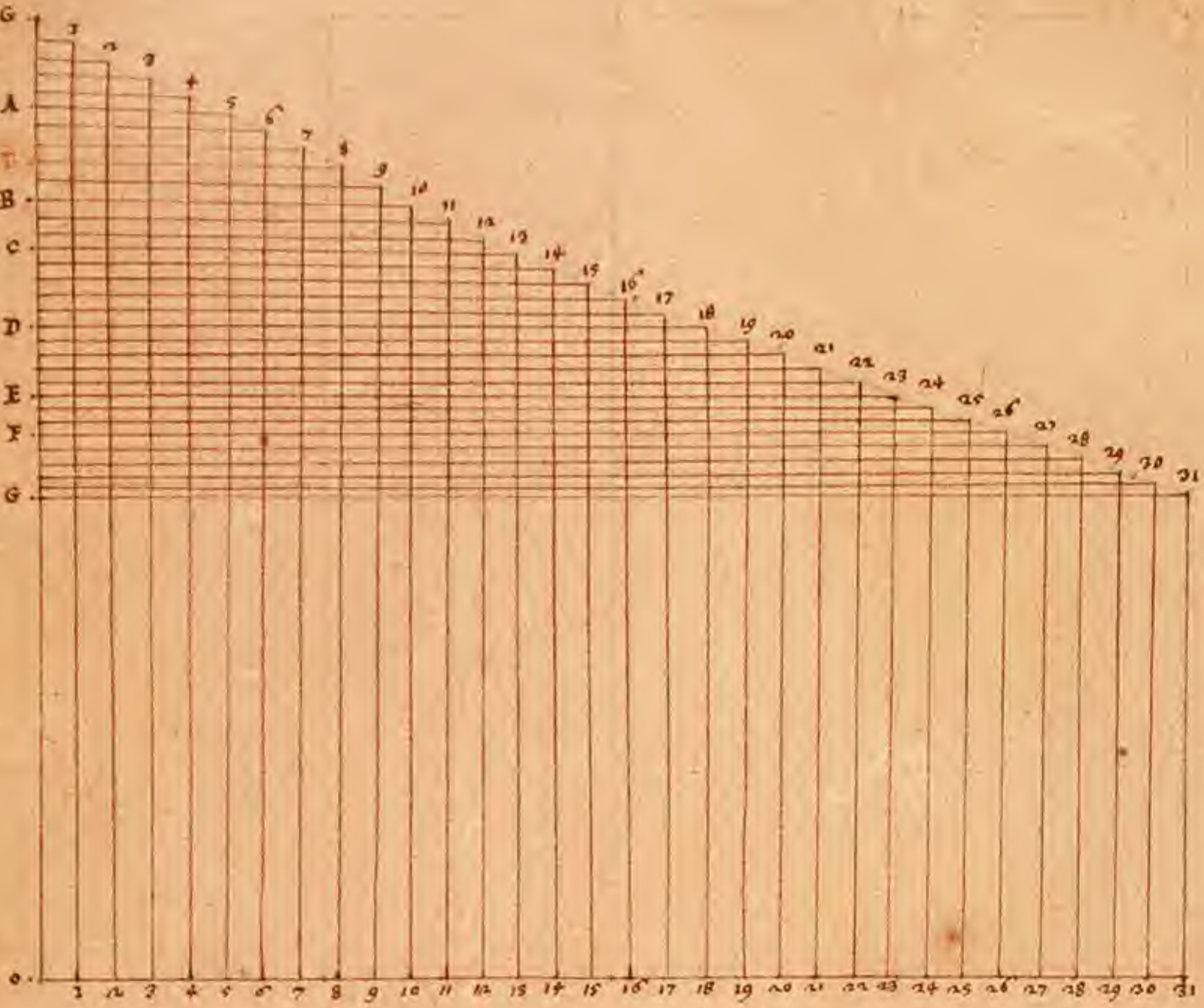
Inq: Mi pare anche udirlo dire, ed come costui grand'uomo (Galileo) pigliasse non so che cure in simigliante discorso, e'gli ne'[ro]: Mag: Jo so quello che non volesse significare. Egli all'ultimo di esso dice, come per conchiusione, che quando le vibrazioni di due, o più fili sieno ~~non~~ incommensurabili, sicche mai non ritornino concordemente a terminare determinati numeri di vibrazioni, o se pure non essendo incommensurabili ci ritornino dopo lungo tempo, e dopo gran numero di vibrazioni allora siccome ne' fili l'ordine si confonde, così l'udito in tali casi riceve con disgusto gli impulsi intempestivi per l'inesperienza dell'aria, in quali serva ordine, e senza regola vanno a ferire nel tempo, avendo poco innanzi detto de' fili medesimi aggiustati nelle misure di che favellato si è, che dove sieno rimossi tutti insieme dal perpendicolo, e lasciatigli andare, fanno bello, e vago vedere dra, adra tornando ad unirsi, perche sono fra loro commensurabili. Qui alcuni pratichi molto intendenti nella musica e grandi nella teorica vengono opponendo in questa guisa: supposto pure essi dicano, che i fili in quelle misure assegnate, che si affermano per commensurabili essi tornino di tanto in tanto ad unirsi, perche si muovono in uno stesso momento, mentre fussero mossi in diversi momenti, adunque sarebbe

incommensurabili; ma applicando ciò alle corde, anche queste
movendosi in tempi incommensurabili, le vibrazioni loro verrebbero
ad essere incommensurabili, e nondimeno mentre sien tese
in consonanza, ancorche non si tocchino insieme, ma una
appresso l'altra pure si trovano sempre restar consonanti,
e pure non si toccando nello stesso tempo, le vibrazioni non
vengono giammai ad unirsi, e però incommensurabili
sono. Adunque non si può fermare questa ragione inespugnabile,
che la cagione delle consonanze venga dalle vibrazioni com-
mensurabili.

Dove a ciò dove e' dice, che se le vibrazioni fossero mobilissime
che a tornare adunisi, ancorche commensurabili, sariano
dissonanti; affermano questi tali ciò non riuscire vero, im-
perocche vi sono delle consonanze, che hanno maggiori vibra-
zioni, che alcune dissonanze non hanno, e però non esser
questa regola infallibile. Finalmente mostrano, che la ragio-
ne de' numeri alla quale s'appoggiano i Pitagorici non
tornar bene alla pratica: e Aristosseno il quale conobbe
ne' numeri non potersi spiegare la misura esatta degl'in-
tervalli, se ne dipartì appigliandosi all'imaginabilità,
nella quale non potè giugnere a una certa, e determinata
cognizione.

A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A
♯♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G
♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A
♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G · 7♭ H
♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A
G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G · 7♭ ♭
♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F
♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G
♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F · 6♭ H
♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G
F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F · 6♭ ♭
♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E
♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F
E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E · 5♭ ♭
♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D
♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E · 5♭ ♭
♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D · 4♭ ♯
♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E
D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D · 4♭ ♭
♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C
♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D
♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C · 3♭ ♯
♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D
C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C · 3♭ ♭
♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B
♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C
B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B · 2♭ ♯
♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A
♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A ♭ · 2♭ ♭
♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭ ♯A
♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A ♭♭
A ♭♭ ♯A ♭ ♯♯A B ♭C ♯B C ♭♭D ♯C ♭D♯C D ♭♭E ♯D ♭E♯D E ♭F ♯E F ♭♭G ♯F ♭G♯F G ♭♭A ♯G ♭A♯G A

1
2
3
4
5 . . A
6
7
8
9
10 . . B
11
12
13 . . C
14
15
16
17
18 . . D
19
20
21
22
23 . . E
24
25
26 . . F
27
28
29
30


G
A
B
C
D
E
F
G
0.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

90

T.....

Διπλάσιος ἡ μονοκρο

97

7.. 3.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
μείων τῶ
... 2
.. 11.
.. 12.
. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

97

X.... Protambanomenoς. ~~200~~ 1600. I..... I.

T....

Διαίρεσις τῆ μειονοῦντι

95

7.. 3.

.. 4.

... 5.

.. 6.

.. 8.

.. 9.

... 7.

μείωσις 15

... 12

.. 11.

.. 12.

. 10.

.. 14.

.. 15.

.. 13.

Hilg. Bonhard

g

X.... Prolambanomenos: ~~2203~~ 4601 ~~2304~~. I ..... I.

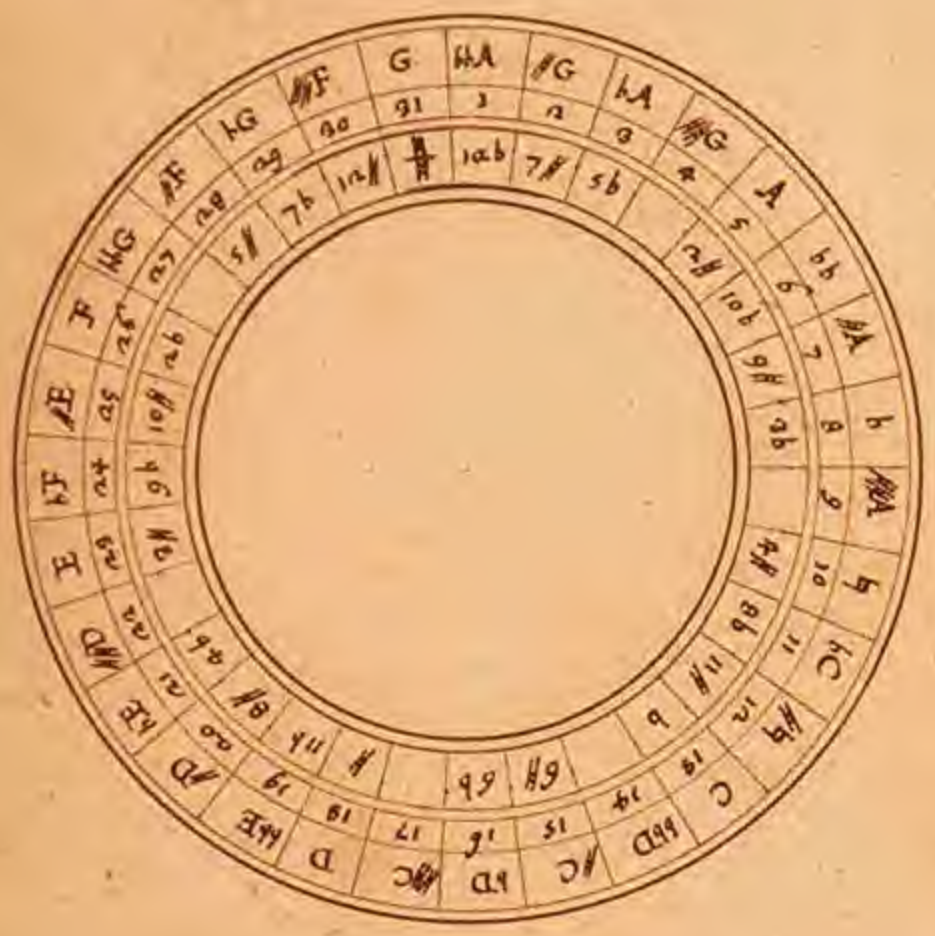
T.

Divisione del manoscritto

97

Circolazione de' Commi Moderni.

Divisione dell' Ottava in tutti gl' Intervalli.



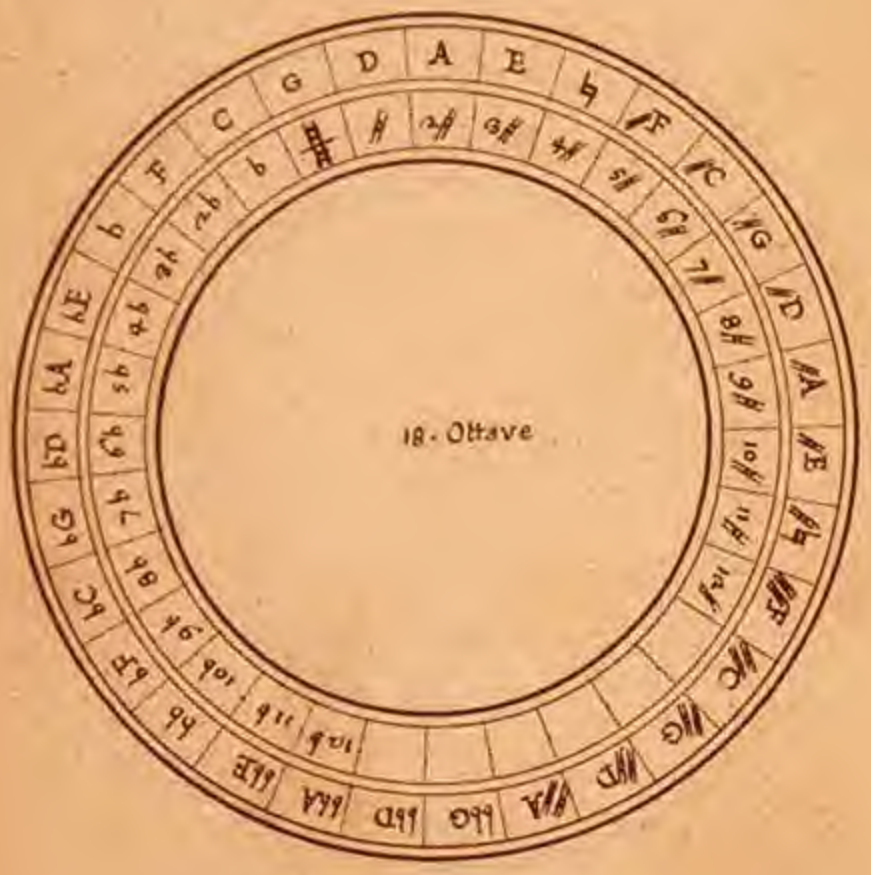
Per la Trasposizione delle Note,

e per la mutazione delle Chiavi.

7 .. 3.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Prolambanomenos. ~~200~~ ~~1504~~ 4601 1 ..... 1.

Circolazione delle Quinte in sù



delle Quarte in giù.

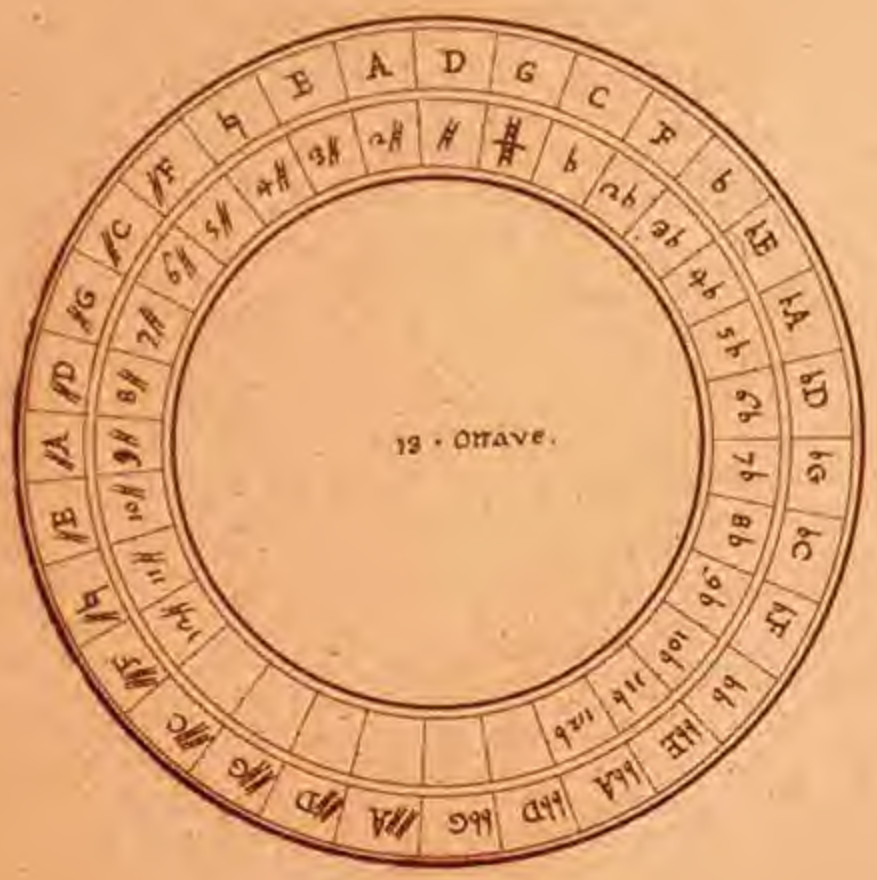
9

X ... Prolambanomeng: ~~220~~ 4608 ~~1204~~. I ..... I.

. . 4.
. . . 5.
. . 6.
. . . 8.
. . 9.
. . . 7.
aggiungere 15
. . . 12
. . 11.
. . 12.
. . 10.
. . 14.
. . 15.
. . 13.

100

Circolazione delle Quarte in sù.



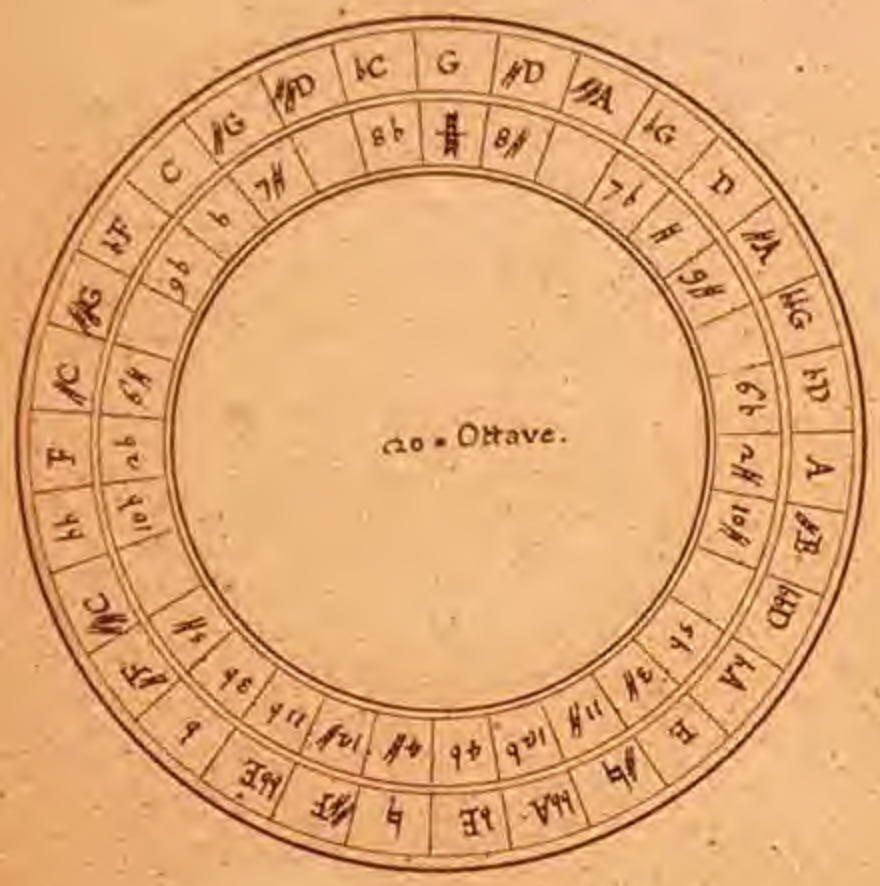
delle Quinte in giù.

X . . . . Prolambanomenos. 460 n . I . . . . . I.

SUELO

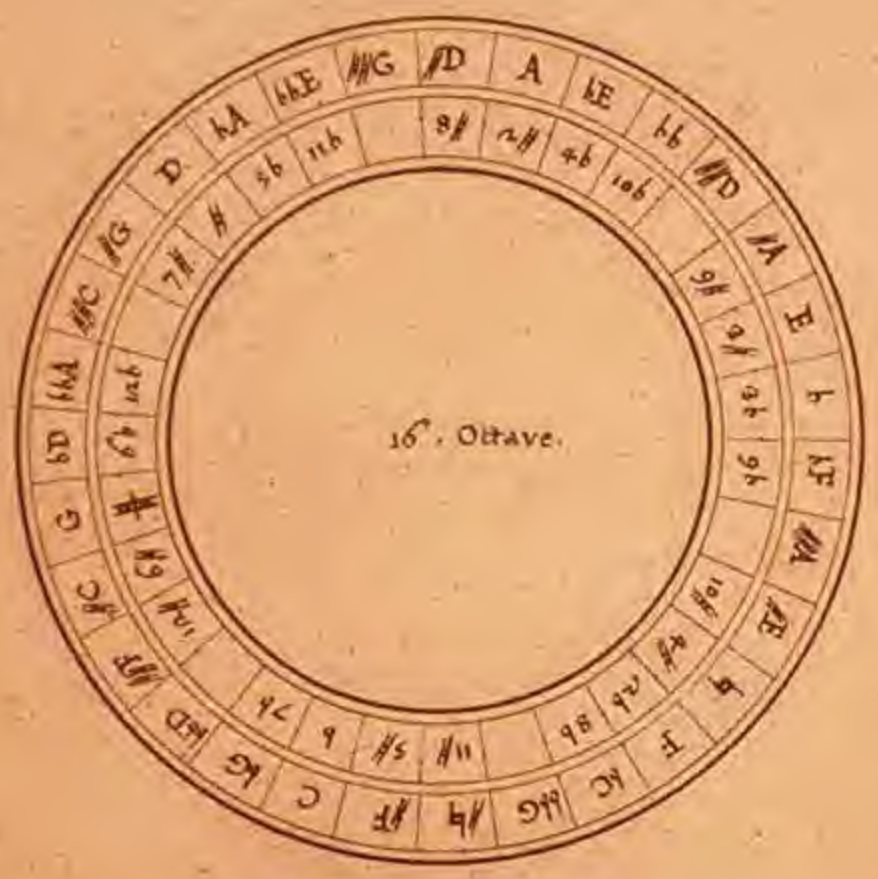
PALAT. 502

Circolazione delle Quinte superflue, insù.



delle Quarte diminute, in giù.

Circolazione delle Quinte false in sù.

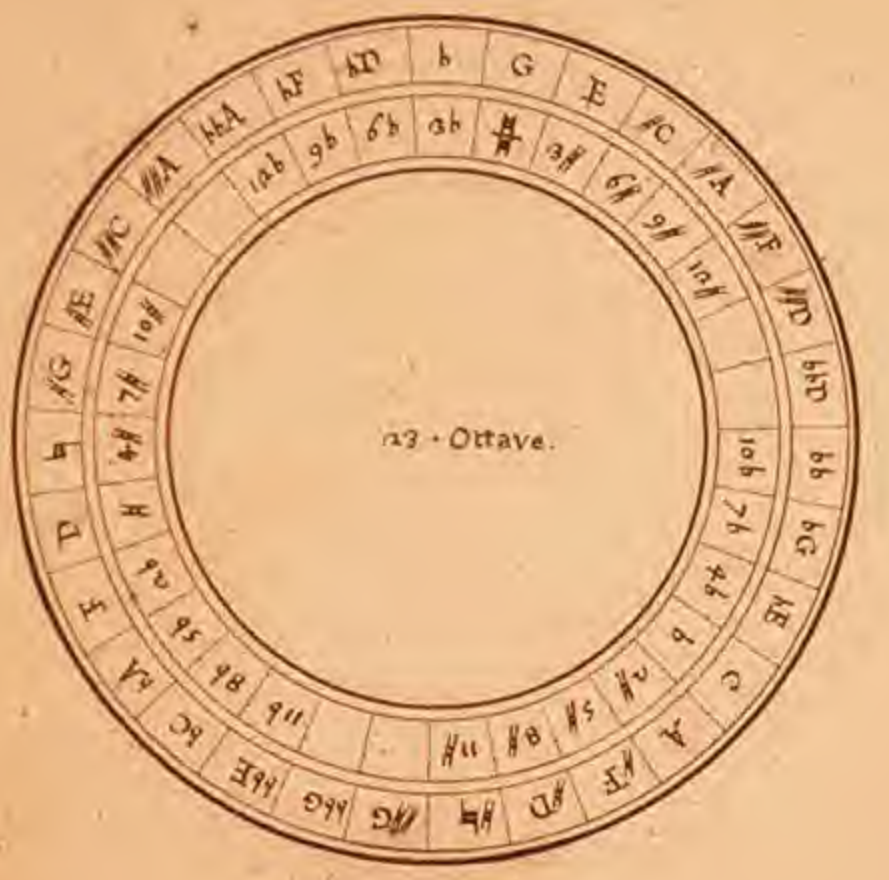


de' Tritoni in giù.

X. . . . Prolambanomeng. ~~200~~ 4600 ~~2300~~. I . . . . . I.

PALAT. VOX

Circolazione delle Seste mag: in su.

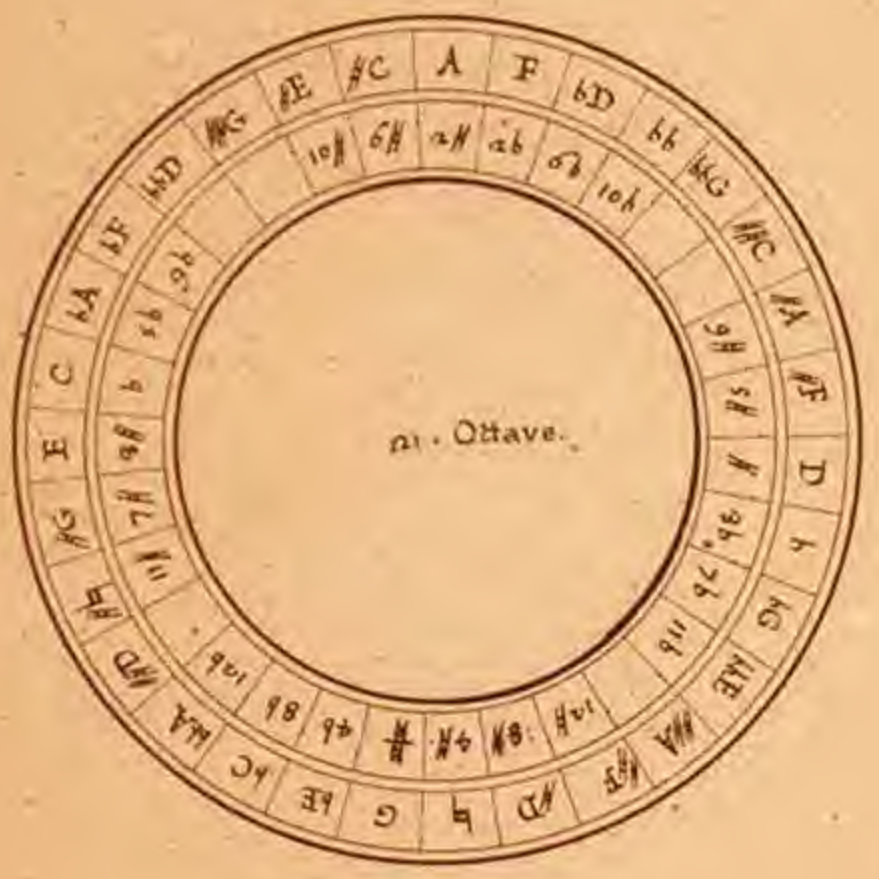


delle Terze min: in giu.

... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 11.
... 12.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

X .... Prolambanomenos. ~~209~~ 4609. I ..... I.

Circolazione delle Seste min: in su



delle Terze mag: in giù.

X . . . Prolambanomenos. ~~2303~~ 4603 I . . . . . I.

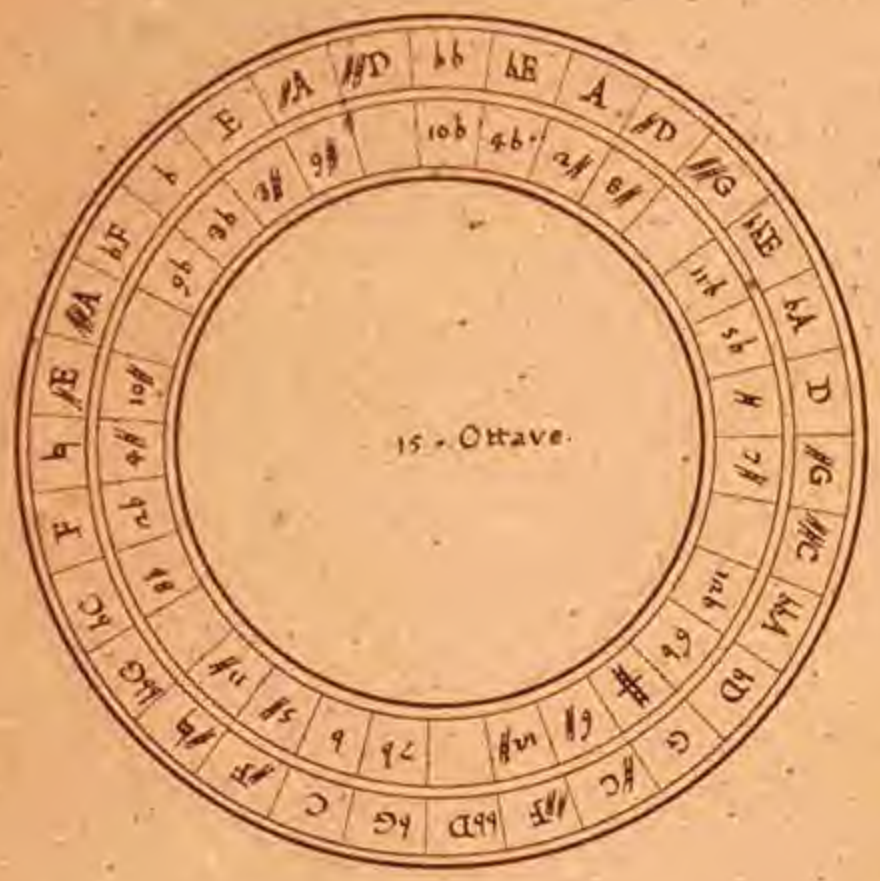
110

T.....

Direzione del mercordo

111

Circolazione de' Tritoni in su.



delle Quinte false in giù.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

9

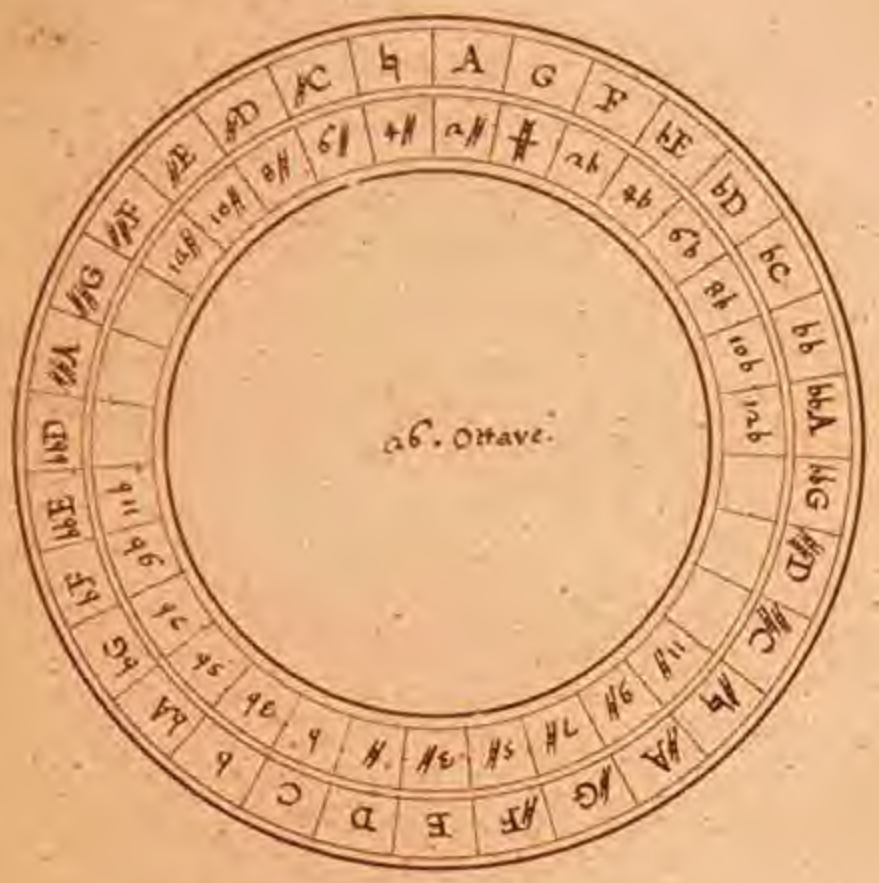
X.... Prolambanomenos. 4600 ~~2303~~. I..... I.

TALAT. 302

Circolazione de' Semituoni min. in su.

dell' Ottave diminute in giù.

Circolazione delle Settime min: in fù.

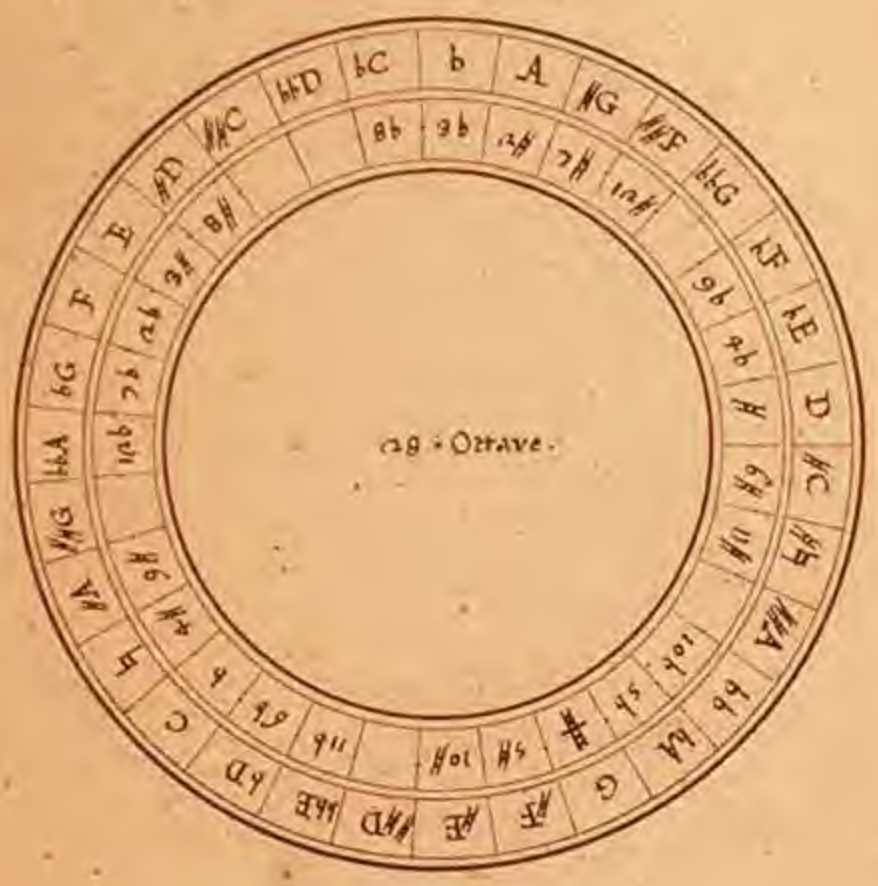


delle Seconde mag: in giù.

X . . . Prolambanomenoj. ~~200~~ ~~2304~~ 4608. I . . . . . I.

. . 1.
. . 4.
. . 5.
. . 6.
. . 8.
. . 9.
. . 7.
. . 12.
. . 11.
. . 12.
. 10.
. . 14.
. . 15.
. . 13.

Circolazione delle Settime mag: in sù.



delle Seconde min: in giù.

X.... Prolambanomenos. 4bou I.....

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

TALAT.

Circolazione delle Seconde mag.: in su.

delle Settime min: in giu.

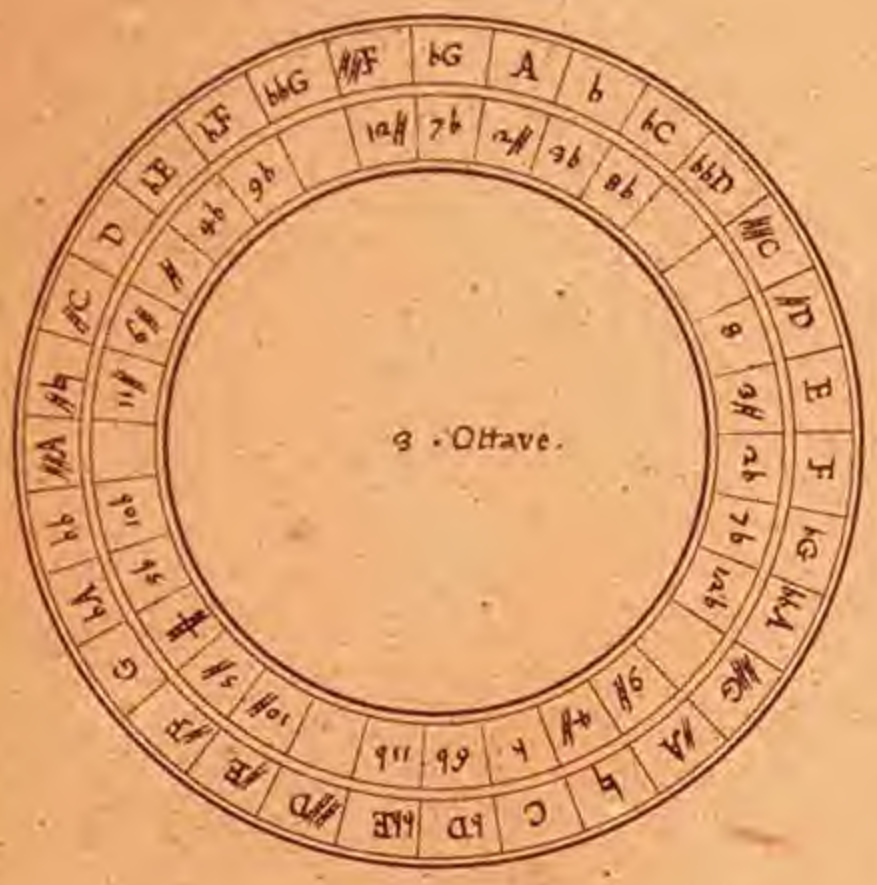
120

T. . .

Nicolaus di Monaco

121

Circolazione delle Seconde min: in su.



delle Settime mag: in giù.

. . 4 .

. . . 5 .

. . 6 .

. . 8 .

. . 9 .

. . . 7 .

. . . 12 .

. . 11 .

. . 12 .

. . 10 .

. . 14 .

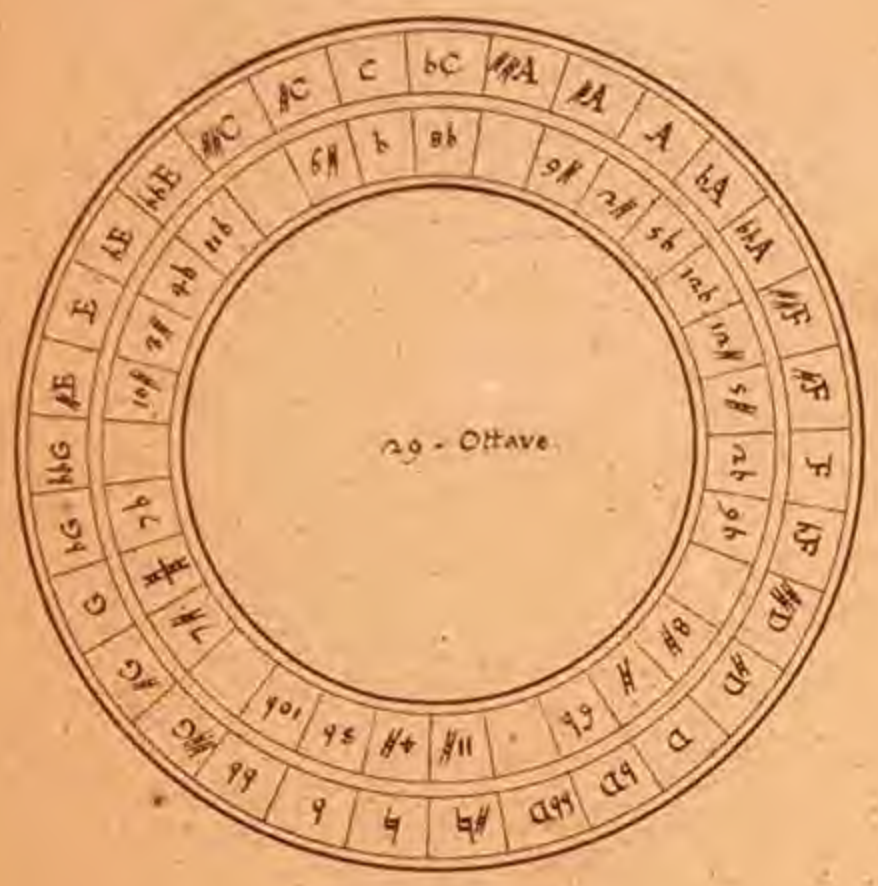
. . 15 .

. . 13 .

X . . . Protambanomenos. ~~2203~~ 4601 1 . . . . . 1 .

TALAT. 302

Circolazione dell' Ottave diminute in sù.



de' Semituoni min: in giù.

7 .. 3.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 11.
.. 12.
. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X .... Prolambanomenos. ~~2303~~ 4601. 1 ..... 1.

TALAT. 402

Circolazione delle Quarte diminute, in sù.

delle Quinte superflue, in giù.

1 ... 2.
... 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
... 12.
... 11.
... 12.
... 10.
... 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Prolambanomeng: 2304. I ... I.

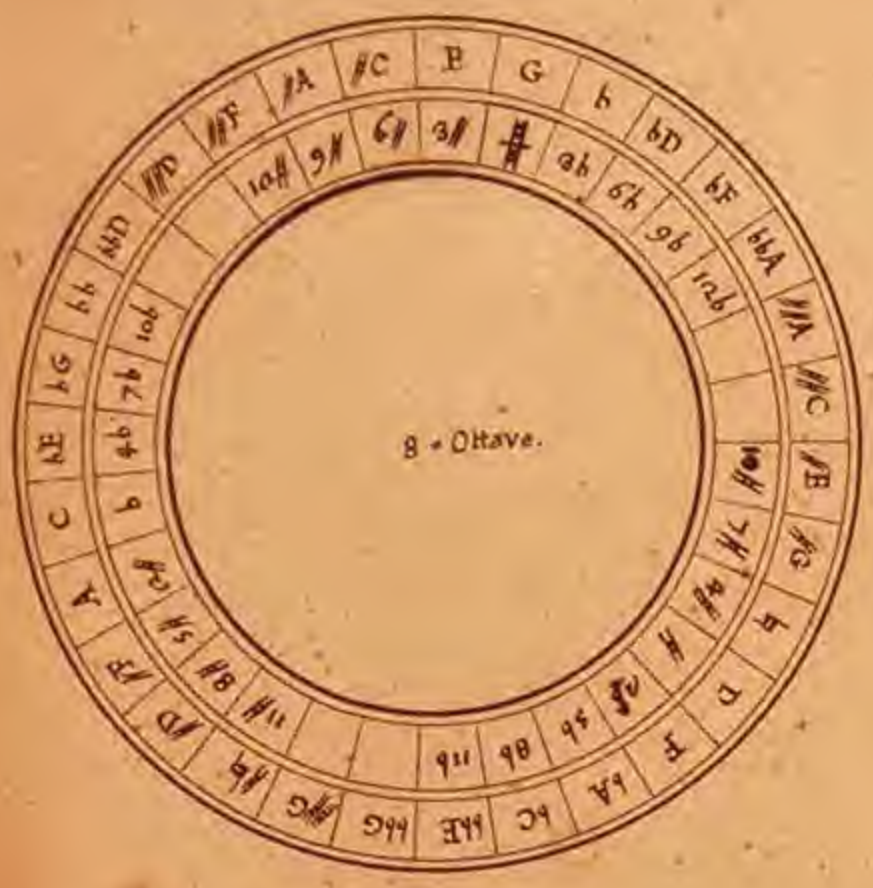
Circolazione delle Terze mag.ri in fù.

delle Seste min.ri in giù.

X ... Protambanomeng.: ~~200~~ 1904. I ..... I.

129

Circolazione delle Terze min.ˉ in su.



delle Seste mag.ˉ in giù.

1 .. 2.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

130

131

7 .. 3.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
.. 7.
.. 12.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X .... Prolambanomenos. ~~2303~~ 4601 1 .....

RULES 28 PALAT. 302

T... Lexicon H manocerde

155

7.. 3.
.. 4.
... 5.
.. 6.
... 8.
.. 9.
... 7.
ayuem 15
... 12.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

9

X... Prolambanomenoj: ~~209~~ 4601 ~~2304~~. I... I.

T...

Diatessaron H mesocendo

175

...8.

...4.

...5.

..6.

..7.

..9.

...7.

hypaton 15

...12.

..11.

..10.

..14.

..15.

..13.

g

X ... Prolambanomenos. ~~220~~ 230 4 bon. I ..... I.

T....

Fundamental Memoranda

Comma	80. 81.	
Diaschisma	160. 162.	
Diesis Pythagorica	120. 125.	
Diesis limma Pythag.	243. 256.	
Apotome Pythag.	2048. 2187.	
Semitonium minus	25. 24.	
Semit. maius	16. 15.	
Tonus minor	10. 9.	
Tonus maior	9. 8.	
Tertia minor	6. 5.	
Tertia maior	5. 4.	
Quarta	4. 3.	
Tritonus	45. 32.	
Semidiapente	64. 45.	
Quinta	3. 2.	
Sexta maior	5. 3.	
Sexta minor	8. 5.	
Septima minor	9. 5.	
Septima maior	15. 8.	
Octava	2. 1.	

Kirch: p: 103.

~~Tritonus~~ ~~729. 729.~~

Semitonia subsequentia	81. 128.
Semitonia subsequentia	9. 16.
Tonus subsequentia	128. 243.
Semidiapason	2187. 4096.

Mag: 105. —

Tetrachord: Diatonus Pythagoricus

6144.	} a. g. Tonus.
6912.	
7776.	} a. g. Tonus.
8192.	

} 243. 256. Semitonia

Tetrach: Synton: inaequab.

36.	} g. a. Tonus minor.
40.	
45.	} a. g. Tonus maior.
48.	

} 15. 16. Semit: minus.

Tetrach: Chromat: Antiq:

6144.	} Diesis
7290.	} semit:
7776.	
8192.	} semit:

} Diesis

Tetrach: Chrom: mollis

105.	} 5. 6.
126.	
135.	} 14. 15.
140.	

} 27. 28.

Tetrach: Chrom: Synton: inaequab:

66.	}
77.	
84.	
88.	

Tetrach: Enharmon: Antiq:

6144.	} Ditonus
7776.	} Diesis.
7680.	} Diesis
8192.	} Diesis.

X.... Prolambanomenos: ~~288~~ ~~2304~~ 4608 I.....

7.. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 12.
.. 11.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

PALAT. 802

Tetrach: Ptolemaic:

276. } 4. 5.
345. }
360. } 23. 24.
360. } 45. 46.

——— ——— ——— p: 142.

	Commatd.
Schisma. - -	½
Comma - - -	1.
Dieschisma. - -	2.
Semit min. ---	4.
Semit: maior. - -	5.
Ditony. - - -	9.
Semiditony. ---	13.
Ditony. --- - -	18.
Diatessaron. ---	22.
Diapente. ---	31.
Tritony. - —	43.
Diapason. ---	53.

Mag: 175.

Prolambanomenos. ~~xxx~~ 4bon ~~xxx~~. I ..... I.

7 .. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 10.
.. 9.
... 7.
ujpomenon 15
... 12
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

1/10

Continet Commata

Sedecima.	1/2.	
Comma.	1.	
Diaschisma.	2.	
Semiton: min:	4.	
Semiton: ma:	5.	
Tonus.	9.	
Semiditonus.	13.	
Ditonus.	18.	
Diatessaron	22.	
Diapent.	31.	
Tritonus.	27.	
Diapason:	53.	

Vt Kirch: p: 135.

Tetrach: diatonico-diatonus.

E. a. b, g, q.
D. g. b, g, 1 a. v. g. Ton: ma:
C. f. 2 2 2 2. v. g. Ton: ma:
b. e. 1 1 g 2. 243. 256. Semit: min:

a. b. Ton: hua. g. 1.

Tetrach: diatonico-syntonus.

E. a. 3 6. g. 10. Ton: min:
D. g. 40. v. g. Ton: ma:
C. f. 45. 15. 16. Semit: min:
b. e. 40.

Diapason diatonico-syntonus.

b. mi.	}	Semit:
C. fa.	}	Ton: ma:
D. re.	}	Ton: mi:
E. mi.	}	Semit:
F. fa.	}	Ton: ma:
G. sol.	}	Ton: mi:
A. re.	}	Ton: ma:
b. mi		

1 ... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 12.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

X ... Prolambanomenos: ~~2203~~ ~~2304~~ 4600 I ..... I.

1/20

T.....

A. G. ♭b. | A. | B. | bB. ♭b. C. b.
B. A. | B ♯♯. | E. | A ♮♯. C. b.
D. | G. C. b
G. | D. ♯. C. b

. ♯F. ♯♯
♭b. A

A. b. = E. ♯F ♮♯. = D ♮b. = C ♮♯.
G ♮b. = b. ♭b. =

E. ♮♯. | A. ♮♯. | F. bA ♮b. | C. 4b. | A. ♯ ♮b.
F. ♮b. | b. ♮b. | G. ♮♯. | b. 6b. | B. C ♯.
G. | C. b | F. — | A. b. A b. | A ♮b.
G. | C. ♯. | E | F. | F.

F. ♯♯C. | mi: A. G. | spect: A in G | A. b.
mi: B. A. | non spect: A. in A. | C ♮♯.
E.

mi. A. non spect. nisi B. } spect: B. in A.
mi: B. spect: A in B. } non spect: nisi B.

A. } G. b. C ♮♯. | A. ♯ | = ♭b. F. | G. b. | D. b = b
B. } D D. | B ♮♯ | = b. | G b. = D = b E. ♭b.

Eni: 22. ♯.

145

143 omin:

: ad semitoni:

tuo loco
: omin: et semit:

fa, la.

n: re, fa.

: min: ad semit:

min: cb ad semit?

semitoni:

, et a. semit:

7 ..
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
segmenta 15
... 8
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X .... Prolambanomeng: ~~208~~ 2304. 4 bon I ..... I.

Spetie de Quinte pure ad alora compiù #.
9ti. de #x 4. ~~min.~~ 7 remi., tanta note supra la detta
De 8ve. p.e. ad alora compiù b.
9ti. de b. x 7.

Spetie imperfette, pèl mezo de' bb. e ##.

G ut re mi fa re mi fa ut

G. in ##G ##A bbD ##C ##D. bbG. ##F ##G
G. in ##A bbD bbE ##D. bbG. bbA ##G ##A
G. in bbD bbE bF bbG bbA. bb. ##A bbD

G. in ##C. ##D. bbG. ##F ##G ##A #h ##C
G. in ##D. bbG. bbA. ##G. ##A. bbD. ##C. ##D.
G. in bbG. bbA. bb. ##A. bbD. bbE. ##D. bbG.

Sporone da Chiave pura ad alora compiù #.
N.o de' ## x q. ~~vnit.~~ 7 venit., canta nota supra la mano
Da Cl.e p.r ad alora compiù b.
N.o de b. x 7.

Spone impossibili, p.l mezo de' bb. e ##.

G.									
G. in	##G	##A	bbD	##C	##D.	bbG.	##F	##G	
G. in	##A	bbD	bbE	##D.	bbG.	bbA	##G	##A	
G. in	bbD	bbE	bF	bbG	bbA.	bb.	##A	bbD	
G. in	##C.	##D.	bbG.	##F	##G	##A	##	##C	
G. in	##D.	bbG.	bbA.	##G.	##A.	bbD.	##C.	##D	
G. in	bbG.	bbA.	bb.	##A.	bbD.	bbE.	##D.	bbG	

Comme.	m. no.	Obst: Don: Ore: et omin:
Don: ma:	g. o.	
Don: min:	10. g.	
Diabolꝰ:	4. 3.	Ex Don: ma: et min: nec semitonꝰ:
Diaconꝰ	3. 2.	Ex duob: bon: ma:, neo omin: et semit:
Ditonus.	3. 4.	Ex Don: ma: et omin: fa, la.
Semidit:	6. 5.	Ex Don: ma, et semitonꝰ: re, fa.
Hexa ma:	5. 3.	ex duob: bon: ma:, duob: min:, et semit:
Hexa omi:	m. 5.	ex duob: bon: ma:, uno min: et 2. semit:
Semitonꝰ: ma:	16. 15.	
Semitonꝰ: mi:	25. 24.	
Leitonus		
Minor falsa.	. . .	Ex duob: bon: et duob: semitonꝰ:
Hyperbo:	2. 1.	ex 3. bon: ma:, 2. min:, et 2. semit:
Systema.		

X . . . Prolambanomenꝰ: ~~203~~ 1204. I . . . . . I.

1h0

T....

Postrema, ac postrima Elementorum, talium Intervallorum Musicalium ratio, ex numeris sonoris desumpta a Jo: Francisco Berardellio reperta A. D. MDCCXIII.

nemet existimet, sane ipse verum monochordi divisionem
Verum divisis nullo modo per rationales proportiones demonstrari
potest, cum illa sit maximè irrationalis, vel ista musicalium
intervallorum ratio, hoc talitèr facta; quia quodlibet inter-
vallum duas habet relationes, ideoque duas proportiones efficit,
alterum cum majori disparem determinat, alterum cum minori.
Quapropter (eo subintellecto, quod major terminus minori, ma-
jorque proportio minori proportioni longè præstet) ea intervalla,
in quæ ubique proportionem sonorem habent, perfecta dici-
untur; quorum verò unica tantum proportio sonora est, imperfecta
appellantur: illudque, quæ ambas proportiones adimas habent,
discors, seu dissona, vel discrepantia dici solet.

	1. 2.
	.. 4.
	... 5.
	... 6.
	.. 8.
	.. 9.
	... 7.
	... 12.
	.. 11.
	.. 12.
	. 10.
	.. 14.
	.. 15.
	.. 13.

X.... Prolambanomenos. ~~1203~~ 1304. I ..... I.

a. ♯G. superquindecima prima. Dissona.
a. G. superquindecima. Dissona.
a. ♯F. superquintadecima. Consona.
a. F. superquintadecima. Consona.
a. E. superquintadecima. Consona.
a. bE. superquintadecima tertia. Dissona.
a. D. superquintadecima. Consona.
a. ♯C. superquintadecima p.ta 5ta. Dissona.
a. C. superquintadecima p.ta 5ta. Dissona.
a. ♮. superquintadecima p.ta 4ta. Dissona.
a. b. superquintadecima p.ta 3tia. Dissona.

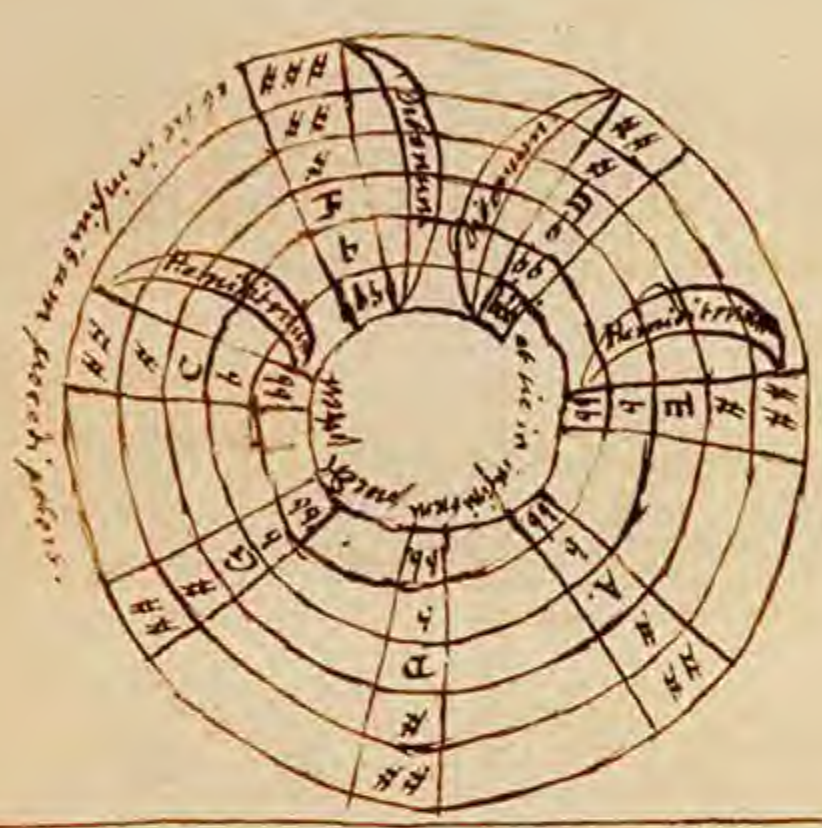
a. A. Diapason, ad cuius terminum, inter=
vallorum ratio referendum est.

A. b. sesquidecimaquinta. Dissona.
A. ♮. sesquidecimatertia. Dissona.
A. C. sesquiquinta. Consona.
A. ♯C. sesquiquarta. Consona.
A. D. sesquitertia. Consona.
A. bE. superdecimanona p.ta 4ta. Dissona.
A. E. sesquialtera. Consona.
A. F. superdecimaquinta p.ta 3tia. Dissona.
A. ♯F. superdecimaquinta tertia. Dissona.
A. G. superdecima p.ta 2da. Dissona.
A ♯G. superdecima p.ta 1ma. Dissona.

a. 190512.
♯G. 203212.
G. 214326.
♯F. 226149.
F. 238140.
E. 254016.
bE. 267907.
D. 285760.
♯C. 304819.
C. 317520.
♮ 338688.
b. 357210.
A. 381024.

Inuitq. Modum qualitatis Harmonicæ. Ingressa eadem ratione Degressum
item sera recens Diuinis, iuxta Quæst: vicesimi, ac Tract: vigesimi
mensem

1619



Recentiorq. modulationis Canon, ad Ere inseruiens, vt quis summa cum facilitate canentibus Hypodori Cygneo, vel Phrygio Mod., modulari possit.

G. a. Quinta quam vulgi nomi. appello Cadenza. 3ª Harm. maior erit, 5ª

F. G. Quarta quemlibet, respondentem appello. 3ª tono uniformis, vel 5ª et 6ª Tertia uniformis

E. F. Tertia, vel maior, vel minor. 3ª et 6ª Consentiens.

D. E. Secunda { ascendens, vel descendens. 3ª consentiens, et 6ª maior. per tonum 5ª ac plenumque 7ª

+ C. D. Tonus semimodi Hemi, vel fundamentum. 3ª et 5ª

♮. C. Secunda infecta, vel maior, vel minor. 3ª et 6ª Consentiens

A. b. Tertia infecta, vel maior, vel minor { ascendens 3ª et 6ª consentiens per tonum 3ª et 5ª descendens vero 6ª maior.

T. A. quarta infecta quam appello Cadenza, 3ª Harm. maior, et 5ª

X. . . . Proslambanomenos. ~~2205~~ 4601 I . . . . . I.

. . 4.
. . 5.
. . 6.
. . 8.
. . 9.
. . 7.
. . 12.
. . 11.
. . 12.
. . 10.
. . 14.
. . 15.
. . 13.

150

Spettano da chiave prima a chiave con più b.
Il n°. de' b, che si vogliano in chiave si moltiplichi per 3. il prod°. si parta per 7. ed il rimand°. è il n°. di tanti b. lasciati in su primo alla dritta.

Da chiave prima a Cl°. con più #.
Il n°. de' # si molt°. per 4. e poi come sopra.

Da chiave con più b. a Cl°. prima
Il n°. de' b si cavi da 7. il rimd°. si molt°. per 3 il prod°. si parta per 7. il rimd°. è il n°. di tanti lasciati in su, dove la dritta.

Da Cl°. con più # a Cl°. prima.
Il n°. de' # si sott°. da 7. il rimd°. si molt°. per 4, e poi come sopra.

Cambiare i b. ovvero i #. della chiave in altrettanti cambij.
Si riduca prima a Cl°. prima, e poi a chiave con i segni cambiati con la regola di sopra.

7. 8.
4.
5.
6.
11.
9.
7.
segnare 15
12.
11.
12.
10.
14.
15.
13.

X. . . . Prolambanomenos: ~~200~~ 4600. I. . . . . I.

1/10

1513

1. g. bba.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21
22.
23.
24
25.
26.
27

Spostature impossibili in tù

G in ##G. 4. Quinti d. D.°
##A. 9.
bbD. 34.
##C. 27. | 24 ingiù
##D. 22. | 9.
bbG. 27. | 4

7.. 3.
.. 4.
.. 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
.. 7.
ingiuria 15
.. 12.
.. 11.
.. 12.
. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

9

X.... Prolambanomeno. ~~bbb~~ 4bon ~~###~~. I..... I.

1/11

...mine da Cl.o p.o a Cl.o con gli
...vogl.o b

Si n.o de b. de vogl.o in Cl.o
li molt.o ℔ 3. ed il pud.o si pon:
to ℔ 7. il rend.o è il
num.o di cent.o tutte volte
deve sportare

...la Cl.o p.o a n.o dato di fined.o

Si n.o de ℔ de vi vogl.o in Cl.o
li molt.o ℔ 4. ed il pud.o si pon:
to ℔ 7. il rend.o e il n.o di cent.o
tutte volte sportare.

...da Cl.o con n.o di b. med.o a Cl.o p.o

Si n.o de b. dalla Cl.o li sottragga
no 7. il rend.o si pone molt.o
℔ 3., ed il pud.o si pone per 7.
il rend.o e n.o di cent.o tutte in
su tutte le sue deve

...da Cl.o p.o con n.o di ℔. ed.o a
Cl.o p.o

Si n.o de ℔. li sottragga dal 7.,
il rimand.o si molt.o ℔ 4., ed
il pud.o si pone ℔ 7. il rend.o
è il n.o di cent.o tutte in tutte
deve.

...cambiare il n.o de dati b. in
...liade in altrettanti ℔. e pel
...cono.

Si riducen come a Cl.o p.o
come sopra poi li sport a'
legni contrarij, come sopra.

...Prolambanomenos. ~~200~~ 4600 I.

Trasportando un t.° da una
lett.ª in altra, trovare quan-
ti b, o ff. vengono in CC.

Il n.° di quante lett.ª si dà in un
segno lo dobbiamo il molt.° per q.
quanti ~~quanti~~ è il n.° de ff, ricordando
però sempre 1. quando si può
fa med. prod. tutto il 1. quan
è il n.° de' b.

Trasportare una comp.ª o più
voci, e fare che tutte le parti
siano in g.° diverso.

Trovare il num.° di quante
lettere si dà in un segno dato
Trovare il molt.° di 3. da
sapere il molt.° di 7. tanto
quanto è 1. num.° delle lett.ª
quante volte ~~tanto~~ il molt.°
delle 3 contenuta il 3. tanto
b. vengono in CC.
Trovando il molt.° di 4. co
sapere il molt.° di 7. tanto
quanto è il trovato num.°
delle lett.ª, quante volte il num.°
di 4. contiene il 4., così ff.

Di due num.° diversi, quello
viene, è più alto delle altre tanto
la trasportata di quello
dee scriversi più bassa di
quello; e pel contrario.
Quando di due parti scritte,
una è trasportata, quella
che trasportata è più bassa,
tanto li dee accendere più
alto lo strumento, e pel contrario:

Trasportare le parti di uno strum.°
più basso, o più alto del giusto.
Siano v.g. il Cimb.°, ecc. divisi
di nodi sul Cimb.° dove vengano le b.
per es. ^ e si segnino i tasti con
Si trasporti A. in C, che dovrà C. sa
e questo servirà per mutare
A. del Cimb.° in C, cioè diviso
Basso?
Quanto C. è sopra A., tanto si dov
dovrà A. e dovrà ff. si trasporti
ff. che dovrà con sh quello
pel divis. cioè ff A in ff. Ba
di sopra.

157

La soluzione d'un Problema Armonico, de' più considerabili nella Teorica della Musica, ha somministrato un oggetto molto facile per abbracciare le seguenti Speculazioni nella Pratica.

1. Trasportare qualsivoglia Numero dalle sue Corde fondamentali ad altre distanti per qualsivoglia intervallo.
2. Dar qualsivoglia Numero tolte Corde Cromatiche, o Enarmoniche uguale alle Corde pure Diatoniche.
3. Dar qualsivoglia Numero tolte Corde Cromatiche, o Enarmoniche proporzionale tolte altre Corde Cromat.ca, o Enarmon.ca, ma di segni contrarj.
4. Fare tutte le tolte Speculazioni anche senza mutar le note di luogo.
5. Assegnare il numero di tutte le mutazioni possibili delle Corde de' Numeri nell'ord.ne tolto.

1	8.
	4.
	5.
	6.
	8.
	9.
	7.
	11.
	12.
	10.
	14.
	15.
	13.
X	Problematanomenos: 4608 1

portare uno Compd. senza numerar le note di luogo. obligandosi ottand. o nouarone, o altra specie della Specie, o al num. di b., o ff.

Ogni Compd. Grani può portarsi da qualsivoglia Duono in qualsivoglia altro, ma con accid. di b., o ff. quanti ne vengono.

Ogni Duono con qualsivoglia accid. di b., o ff. può ridursi al Duono puro Diatonico.

Un tuono con quanti si vogliano b., o ff. può trasportarsi in un altro con altrett. b., o ff. in Chiave.

Di undecimab., ogni Comp. in Chiave puro, può portarsi in qualsivoglia altro, ma con gli accid. che vengono.

Ogni Comp. in Chiave con accid. può ridursi a Chiave pura.

Ogni Comp. con in Chiave con quanti si vogliano b., o ff. può ridursi ad altro con altrett. segni contrarij.

Portare per qualsivoglia intervallo o in su, o in giù, anche d'un Comma, o più di un Comma.

Ogni Comprens. può portarsi in qualsivoglia numero di Chiavi senza mutar le note di luogo.

Portare le progressioni di qualsivoglia intervallo Diatonic: Crom: Enarm. pure o ornate alla medesima nota

Contiene.

Può prendersi un semitono, o a. nel genere enarmonico: de' due parti ff., l'altra b, e. molle, e communi.

160

	G	A	B	C	D	E	F	G.
G.	tol	re	mi	fa	re	mi	fa	tol.
A.	re	mi	fa	re	mi	fa	tol	re
B.	mi	fa	re	mi	fa	tol	re	mi.
C.	fa	re	mi	fa	tol	re	mi	fa
D	re	mi	fa	tol	re	mi	fa	re
E	mi	fa	tol	re	mi	fa	re	mi.
F.	fa	tol	re	mi	fa	re	mi	fa.
	F	G	A	B	C	D	E	F.

tol re mi fa re mi fa tol re mi fa re mi fa tol

Diatom: & Ton: , Ton: , et Semit.
Chrom. & Semit: , Semit: , et Semidiom:
Enharm. & dies: , Dies: et diton.

7 .. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
... 7.
... 9.
... 10.
... 11.
... 12.
... 13.
... 14.
... 15.
... 16.

X .... Prolambanomenos. ~~208~~ 4608 I ..... I.

7	G	A	B	C	D	E	F	7
11.b.C	D	E	F	G	A	B	.6
9.8.F	G	A	B	C	D	E	12.5
10.3.B	C	D	E	F	G	A	11.4
11.4.E	F	G	A	B	C	D	10.3
12.5.A	B	C	D	E	F	G	9.2
.6.D	E	F	G	A	B	C	11.#

7	0	1	2	3	4	5	6.7.7
11.b.4	5	6	7	1	2	3	9
9.2.7	1	2	3	4	5	6	5.12
10.3.3	4	5	6	7	1	2	4.11
11.4.6	7	1	2	3	4	5	3.10
12.5.2	3	4	5	6	7	1	2.9
6	5	6	7	1	2	3	4.#.11

7	7	6	5	4	3	2	1	7
11.b	3	2	1	7	6	5	4	6
9.2	6	5	4	3	2	1	7	5.12
10.3	2	1	7	6	5	4	3	4.11
11.4	5	4	3	2	1	7	6	3.10
12.5	1	7	6	5	4	3	2	2.9
6	4	3	2	1	7	6	5	11.#

T...

Divisiones H manocordo

G.
Gl.

1064 1067 1073

A.

3. 3.

♯♯A. ♭♭D. ♯♯C. ♯♯D. ♭♭G. ♯♯F. ♯♯G. ♯♯A.
♭♭D. ♭♭E. ♯♯D. ♭♭G. ♭♭A. ♯♯G. ♯♯A. ♭♭D.
♭♭E. ♭F. ♭♭G. ♭♭A. ♭♭. ♯♯A. ♭♭D. ♭♭E.
♯♯D. ♭♭G. ♯♯F. ♯♯G. ♯♯A. ♯♮. ♯♯C. ♯♯D.
♭♭G. ♭♭A. ♯♯G. ♯♯A. ♭♭D. ♯♯C. ♯♯D. ♭♭G.
♭♭A. ♭♭. ♯♯A. ♭♭D. ♭♭E. ♯♯D. ♭♭G. ♭♭A.

B.

3 3
♭♭D. ♯♯C. ♯♯D. ♭♭G. ♯♯F. ♯♯G. ♯♯A. ♭♭D.
♭♭E. ♯♯D. ♭♭G. ♭♭A. ♯♯G. ♯♯A. ♭♭D. ♭♭E.
♭F. ♭♭G. ♭♭A. ♭♭. ♯♯A. ♭♭D. ♭♭E. ♭F.
♭♭G. ♯♯F. ♯♯G. ♯♯A. ♯♮. ♯♯C. ♯♯D. ♭♭G.
♭♭A. ♯♯G. ♯♯A. ♭♭D. ♯♯C. ♯♯D. ♭♭G. ♭♭A.
♭♭ ♯♯A. ♭♭D. ♭♭E. ♯♯D. ♭♭G. ♭♭A. ♭♭.

68. 82 17 10 5 60

1. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 13. 14. 15. 18.

1064 Bardi

X ... Prolambanomenos ~~200~~ 4600 1 ... 1.

A.

3. 3.

𝄪A. 𝄫D. 𝄪C. 𝄪D. 𝄫G. 𝄪F. 𝄪G. 𝄪A.

𝄫D. 𝄫E. 𝄪D. 𝄫G. 𝄫A. 𝄪G. 𝄪A. 𝄫D.

𝄫E. 𝄫F. 𝄫G. 𝄫A. 𝄫. 𝄪A. 𝄫D. 𝄫E.

𝄪D. 𝄫G. 𝄪F. 𝄪G. 𝄪A. 𝄪♮. 𝄪C. 𝄪D.

𝄫G. 𝄫A. 𝄪G. 𝄪A. 𝄫D. 𝄪C. 𝄪D. 𝄫G.

𝄫A. 𝄫. 𝄪A. 𝄫D. 𝄫E. 𝄪D. 𝄫G. 𝄫A.

B.

3 3

𝄫D. 𝄪C. 𝄪D. 𝄫G. 𝄪F. 𝄪G. 𝄪A. 𝄫D.

𝄫E. 𝄪D. 𝄫G. 𝄫A. 𝄪G. 𝄪A. 𝄫D. 𝄫E.

𝄫F. 𝄫G. 𝄫A. 𝄫. 𝄪A. 𝄫D. 𝄫E. 𝄫F.

𝄫G. 𝄪F. 𝄪G. 𝄪A. 𝄪♮. 𝄪C. 𝄪D. 𝄫G.

𝄫A. 𝄪G. 𝄪A. 𝄫D. 𝄪C. 𝄪D. 𝄫G. 𝄫A.

𝄫 𝄪A. 𝄫D. 𝄫E. 𝄪D. 𝄫G. 𝄫A. 𝄫.

7	G	A	B	C	D	E	F	7
7	1	2						
8.b.4	5							
9.a.7	1							
10.3.3	4							
11.4.6	7							
12.5.2	3							
6.	5	6						

7	7	6
8.b	3	2
9.a	6	5
10.3	2	1
11.4	5	4
12.5	1	7
6	4	3

3. C.

##C.	##D.	bbG.	##F.	##G.	##A.	bbD.
##D.	bbG.	bbA.	##G.	##A.	bbD.	bbE.
bbG.	bbA.	bb.	##A.	bbD.	bbE.	bF.
##F.	##G.	##A.	#h.	##C.	##D.	bbG.
##G.	##A.	bbD.	##C.	##D.	bbG.	bbA.
##A.	bbD.	bbE.	##D.	bbG.	bbA.	bb.

3.

##C.	##D.	bbG.	##F.	##G.	##A.	bbD.
##D.	bbG.	bbA.	##G.	##A.	bbD.	bbE.
bbG.	bbA.	bb.	##A.	bbD.	bbE.	bF.
##F.	##G.	##A.	#h.	##C.	##D.	bbG.
##G.	##A.	bbD.	##C.	##D.	bbG.	bbA.
##A.	bbD.	bbE.	##D.	bbG.	bbA.	bb.

D.

3.

##D.	bbG.	##F.	##G.	##A.	bbD.	##C.
bbG.	bbA.	##G.	##A.	bbD.	bbE.	##D.
bbA.	bb.	##A.	bbD.	bbE.	bF.	bbG.
##G.	##A.	#h.	##C.	##D.	bbG.	##F.
##A.	bbD.	##C.	##D.	bbG.	bbA.	##G.
bbD	bbE.	##D.	bbG.	bbA.	bb.	##A.

3.

##C.	##D.	bbG.	##F.	##G.	##A.	bbD.
##D.	bbG.	bbA.	##G.	##A.	bbD.	bbE.
bbG.	bbA.	bb.	##A.	bbD.	bbE.	bF.
##F.	##G.	##A.	#h.	##C.	##D.	bbG.
##G.	##A.	bbD.	##C.	##D.	bbG.	bbA.
##A.	bbD.	bbE.	##D.	bbG.	bbA.	bb.

3. C.

♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	3. ♯♯C.
♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.
♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♭F.	♭♭G.
♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♯♮.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.
♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.
♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.

D.

3. ♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	3. ♯♯C.	♯♯D.
♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.
♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♭F.	♭♭G.	♭♭A.
♯♯G.	♯♯A.	♯♮.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.
♯♯A.	♭♭D.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.
♭♭D	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♯♯D.

G.
3.

E. 3.

3							
♭♭E	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♯♯C.	♯♯D.	♮♮G.
♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.
♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♭F.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.
♯♯A.	♯♮.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.
♭♭D.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.
♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.

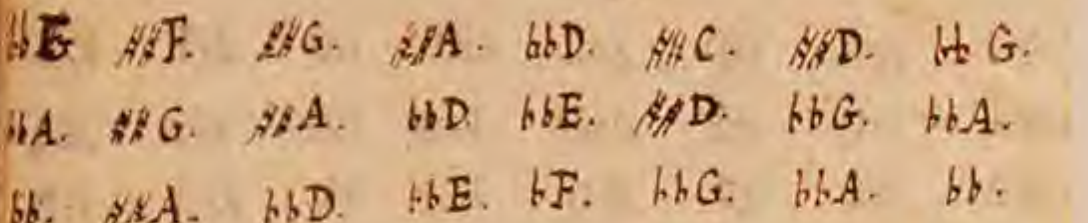
F.

3.			3.			
♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D	♯♯C.	♯♯D.	♮♮G	♯♯F.
♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.
♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♭F.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.
♯♮.	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♯♮.
♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♯♯C.
♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.

X ... Prolambanomenos. ~~203~~ 4600 ~~1304~~. I ... I.

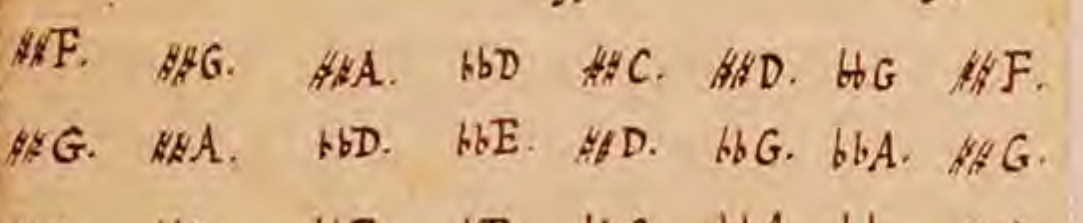
E.

3 3.



F.

3. 3.



7	G	A	B	C	D	E	F	7
7.	b.	C	D	E				
8.	a.	F	G	A				
9.	3.	B	C	D				
10.	4.	E	F	G				
11.	5.	A	B	C				
	6.	D	E	F				

7	2	2
8.	b.	4	5
9.	2.	7	7
10.	3.	3	4
11.	4.	6	7
12.	5.	2	3
		6.	5	6

7	7	6
8.	b.	3	2
9.	2.	6	5
10.	3.	2	1
11.	4.	5	4
12.	5.	1	7
		6.	4	3

3. G. 3.

𝄪𝄪G.	𝄪𝄪A.	𝄫D	𝄪𝄪C.	𝄪𝄪D.	𝄫G.	𝄪𝄪F	𝄪𝄪G.
𝄪𝄪A.	𝄫D.	𝄫E.	𝄪𝄪D.	𝄫G.	𝄫A.	𝄪𝄪G.	𝄪𝄪A.
𝄫D.	𝄫E.	𝄫F.	𝄫G.	𝄫A.	𝄫.	𝄪𝄪A.	𝄫D.
𝄪𝄪C.	𝄪𝄪D.	𝄫G.	𝄪𝄪F.	𝄪𝄪G.	𝄪𝄪A.	𝄪♮.	𝄪𝄪C.
𝄪𝄪D.	𝄫G.	𝄫A.	𝄪𝄪G.	𝄪𝄪A.	𝄫D.	𝄪𝄪C.	𝄪𝄪D.
𝄪𝄪G.	𝄫A.	𝄫.	𝄪𝄪A.	𝄫D.	𝄫E.	𝄪𝄪D.	𝄫G.

3. G. 3.

♯♯G.	♯♯A.	♭♭D	♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F	♯♯G.
♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.
♭♭D.	♭♭E.	♭F.	♭♭G.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.
♯♯C.	♯♯D.	♭♭G.	♯♯F.	♯♯G.	♯♯A.	♯♮.	♯♯C.
♯♯D.	♭♭G.	♭♭A.	♯♯G.	♯♯A.	♭♭D.	♯♯C.	♯♯D.
♭FG.	♭♭A.	♭♭.	♯♯A.	♭♭D.	♭♭E.	♯♯D.	♭♭G.

G.
Bl.

12♯.	HF	29.	12♯.
7b.	HG	28	7b.
5♯.	♯F	27	3bA 5b.
—	bbG.	27	4♯G —
12b.	F.	26b.	5 A. 12♯.
10♯.	♯E	25.	6 bb. 10b.
9b.	bbF	24.	7♯A. 9♯.
3♯.	E	23.	5 b. 3b.
—	♯D	22.	9♯♯A —
4b.	bE	21.	10 b. 4♯.
8♯.	♯D	20.	11 bC. 8b.
11b.	bbE	19.	12 ♯b. 11♯.
♯.	D.	18.	13 C. b.
—	♯♯C	17.	14bbD —
6b.	bD.	16.	15 ♯C 6♯.

A.

12b.	bb.	1.	30	♯♯G.	12♯.
7♯.	♯A.	2.	29.	bA.	7b.
5b.	b.	3.	28	♯G.	5♯.
—	♯♯A.	4.	27	bbA	—
2♯.	B.	5.	26	G.	2b.
10b.	bC.	6.	25.	♯♯F.	10♯.
9♯.	♯E.	7.	24.	bG.	9b.
3b.	C.	8.	23.	♯F	3♯.
—	bbD.	9	22	bbG.	—
4♯.	♯C.	10	21.	F.	4b.
11b.	bD.	11.	20.	♯E.	8♯.
11♯.	♯♯C.	12	19.	bF.	11b.
b.	D.	13.	18	E.	♯.
—	bbE.	14	17.	♯♯D.	—
6♯.	♯D.	15.	16.	bE.	6b.

B

12b.	bC.	1.	30.	♯♯A.	12♯.
7♯.	♯B.	2.	29	b.	7b.
5b.	C.	3.	28	♯A.	5♯.
—	bbD.	4.	27.	bb.	—
2♯.	♯C.	5.	26	A.	2b.
10b.	bD.	6.	25	♯♯G	10♯.
9♯.	♯♯C.	7.	24	bA.	9b.
3b.	D.	8.	23.	♯G.	3♯.
—	bbE.	9.	22.	bbA.	—
4♯.	♯D.	10.	21.	G.	4b.
11b.	bE.	11.	20.	♯♯F.	8♯
11♯.	♯♯D.	12.	19.	bG	11b.
	E.	13.	18.	♯F.	♯.
—	bF.	14.	17.	bbG.	—
6♯.	♯E	15.	16.	F	6b.

107 107

C1.

A2.

D3.

E4. E5.

7 8

7 ... B.
... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 12
... 11.
... 12.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

X ... Prolambanomenos: ~~2203~~ 2304 460 II ... I.

1649

1	𝄪F	31	1 𝄪A	1 𝄪
2	𝄫G	29	2 𝄪G	2 𝄪
3	𝄪F	28	3 𝄫A	3 𝄫
—	𝄫G	27	4 𝄪G	—
1	F	26	5 A	1 𝄪
10	𝄪E	25	6 𝄫	10 𝄫
9	𝄪F	24	7 𝄪A	9 𝄪
3	E	23	8 ♮	3 𝄫
—	𝄪D	22	9 𝄪A	—
4	E	21	10 ♮	4 𝄪
8	D	20	11 𝄫C	8 𝄫
11	𝄫E	19	12 𝄪♮	11 𝄪
𝄪	D	18	13 C	𝄫
—	𝄪C	17	14 𝄫D	—
6	𝄫D	16	15 𝄪C	6 𝄪

A.

1	𝄫	30	𝄪G	1 𝄪
2	𝄪A	29	𝄫A	2 𝄫
3	𝄫	28	𝄪G	3 𝄪
4	𝄪A	27	𝄫A	—
5	𝄫	26	G	5 𝄫
6	𝄫C	25	𝄪𝄪F	10 𝄪
7	𝄪E	24	𝄫G	9 𝄫
8	C	23	𝄪F	3 𝄪
—	𝄫D	22	𝄫G	—
10	𝄪C	21	F	4 𝄫
11	𝄫D	20	𝄪E	8 𝄪
12	𝄪𝄪C	19	𝄫F	11 𝄫
13	D	18	E	𝄪
14	𝄫E	17	𝄪𝄪D	—
15	𝄪D	16	𝄫E	6 𝄫

B

1	𝄫C	30	𝄪𝄪A	1 𝄪
2	𝄪B	29	𝄫	2 𝄫
3	C	28	𝄪A	3 𝄪
4	𝄫D	27	𝄫	—
5	𝄪C	26	A	5 𝄫
6	𝄫D	25	𝄪𝄪G	10 𝄪
7	𝄪𝄪C	24	𝄫A	9 𝄫
8	D	23	𝄪G	3 𝄪
9	𝄫E	22	𝄫A	—
10	𝄪D	21	G	4 𝄫
11	𝄫E	20	𝄪F	8 𝄪
12	𝄪𝄪D	19	𝄫G	11 𝄫
13	E	18	𝄪F	𝄪
14	𝄫F	17	𝄫G	—
15	𝄪E	16	F	6 𝄫

7	G	A	B
7.	b. C	D	E
14.	7. F	G	A
10.	3. B	C	D
11.	4. E	F	G
12.	5. A	B	C
	6. D	E	F

7	1	2
8.	b. 4	5
9.	2. 7	1
10.	3. 3	4
11.	4. 6	7
12.	5. 2	3
	6. 5	6

7	7	6
8.	b. 3	2
9.	2. 6	5
10.	1. 2	1
11.	4	5	4
12.	5	1	7
	6	4	3

C

12 b.	bb D. 1.	30. ## B. 12 #
7 #	# C. 2.	29. b E. 7 b.
5 b.	b D. 3.	28. B. 5 #
—	## C. 4.	27. ## A —
2 #	D. 5.	26. b. 2 b.
10 b.	bb E. 6.	25. # A. 10 #
9 #	# D. 7.	24 bb. 9 b.
3 b.	b E. 8.	23. A. 3 #
—	## D 9.	22. ## G. —
##	E. 10.	21. b A. 8 b.
8 b	b F. 11.	20. # G. 8 #
11 #	# E. 12.	19. bb A. 11 b
b	F. 13.	18. G. #.
—	bb G. 14.	17. ## F —
6 #	# F. 15.	16. b G. 6 b.

D

12 b.	bb E. 1.	30. ## C. 12 #
7 #	# D. 2.	29. b D. 7 b.
5 b	b E. 3.	28. # C. 5 #.
—	## D. 4.	27. bb D. —
2 #	E. 5.	26 C. 2 b.
10 b.	b F. 6.	25. # B. 10 #
9 #	# E. 7.	24. b C. 9 b.
3 b.	F. 8.	23. B. 3 #.
—	bb G. 9.	22. ## A —
4 #	# F. 10.	21. b. 4 b.
11 b	b G. 11.	20. # A. 11 #
11. #	## F. 12.	19. bb. 11 b.
b.	G. 13.	18. A. #.
—	bb A. 14.	17. ## G —
6 #	# G. 15.	16. b A. 6 b.

E.

12 b.	b F. 1.	30. ## D. 12 #.
7 #	# E. 2.	29. b E. 7 b.
5 b.	F. 3.	28. # D. 5 #.
—	bb G. 4.	27. bb E. —
2 #	# F. 5.	26. D. 2 b.
10 b.	b G. 6.	25. ## C. 10 #.
9 #	## F. 7.	24. b D. 9 b.
3 b	G. 8.	23. # C. 3 #.
—	bb A. 9.	22. bb D. —
4 #	# G. 10.	21. C. 4 b.
11 b.	b A. 11.	20. # B. 11 #.
11 #	## G. 12.	19. b C. 11 b.
b.	A. 13.	18. E. #.
—	bb. 14.	17. ## A. —
6 #	# A. 15.	16. b. 6 b.

F.

12 b.	bb G. 1.	30. # E. 12 #
7 #	# F. 2.	29. b F. 7 b.
5 b.	b G. 3.	28. E. 5 #.
—	## F. 4.	27. ## D. —
2 #	G. 5.	26. b E. 2 b.
10 b.	bb A. 6.	25. # D. 10 #.
9 #	# G. 7.	24. bb E. 9 b.
3 b.	b A. 8.	23. D. 3 #.
—	## G. 9.	22. ## C. —
4 #	A. 10.	21. b D. 4 b.
11 b	bb. 11.	20. # C. 11 #.
11 #	# A. 12.	19. bb D. 11 b.
b.	b. 13.	18. C. #.
—	bb 14.	17. # B. —
6 #	B. 15.	16. b C. 6 b.

C

12b bbD 1	30 #B	12#
7# #C 2	29 bC	7b
5b bD 3	28 B	5#
— ##C 4	27 ##A	—
2# D 5	26 b	2b
10b bE 6	25 #A	10#
9# #D 7	24 bb	9b
3b bE 8	23 A	3#
— ##D 9	22 ##G	—
4# E 10	21 bA	4b
8b bF 11	20 #G	8#
11# #E 12	19 bbA	11b
b F 13	18 G	#
— bbG 14	17 ##F	—
6# #F 15	16 bG	6b

D

12b bbE 1	30 ##C	12#
7# #D 2	29 bD	7b
5b bE 3	28 #C	5#
— ##D 4	27 bbD	—
2# E 5	26 C	2b
10b bF 6	25 #B	10#
9# #E 7	24 bC	9b
3b F 8	23 B	3#
— bbG 9	22 ##A	—
4# #F 10	21 bA	4b
8b bG 11	20 #A	8#
11# ##F 12	19 bb	11b
b G 13	18 A	#
— bbA 14	17 ##G	—
6# #G 15	16 bA	6b

E

12b bF 1	30 ##D	12#
7# #E 2	29 bE	7b
5b F 3	28 #D	5#
— bbG 4	27 bbE	—
2# #E 5	26 D	2b
10b bG 6	25 ##C	10#
9# ##F 7	24 bD	9b
3b G 8	23 #C	3#
— bbA 9	22 bbD	—
4# #G 10	21 C	4b
8b bA 11	20 #B	8#
11# ##G 12	19 bC	11b
b A 13	18 B	#
— bb 14	17 ##A	—
6# #A 15	16 b	6b

F

12b bbG 1	30 #E	12#
7# #F 2	29 bF	7b
5b bG 3	28 E	5#
— ##F 4	27 ##D	—
2# G 5	26 bE	2b
10b bA 6	25 #D	10#
9# #G 7	24 bbE	9b
3b bA 8	23 D	3#
— ##G 9	22 bC	—
4# A 10	21 bD	4b
8b bb 11	20 #C	8#
11# #A 12	19 bbD	11b
b b 13	18 C	#
— ##A 14	17 #B	—
6# B 15	16 bC	6b

107

F1. C1. G1. D1. A1. E1.

B1. F2. C2. G2. D2. A2.

E2. B2. F3. C3. G3. D3.

A3. G4. D4. A4. E4. B4.

F4. C4. G5 D5. A5. E5.

B5. F1.

7. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
... 12.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

9

X ... Prolambanomenos. ~~220~~ 4601 ~~2304~~. I ..... I.

160

170

171

Ordine delle voci differenti per quinti
di Tuono, nelle cinque taſtature
dell' Onnicordo del Nigetti.

		G 5		A 10		B 15		D 23		E 28		
bG 3		bA 8		bB 13		C 18		bD 21		bE 26		F 31
	♯F 4		♯G 9		♯A 14		♯C 22		♯D 27			
bbG 1		bbA 6		bbB 11		bC 16		bbD 19		bbE 24		bF 29
	♯G 7		♯A 12		♯B 17		♯D 25		♯E 30			
♯F 4		♯G 9		♯A 14		bbD 19		♯C 22		♯D 27		bbG 1
	G 5		A 10		B 15		D 23		E 28			
♯F 2		♯G 7		♯A 12		♯B 17		♯C 20		♯D 25		♯E 30
	bG 3		bA 8		bB 13		bD 21		bE 26			
F 31		G 5		A 10		B 15		C 18		D 23		E 28

Numeri de' quinti di tutta l'Ottava di F

Numeri de' tasti replicati, che suonano
la medesima Corda de' loro corrispon:
denti a' numeri neri

7 .. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 12.
... 11.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Prolambanomenos. ~~2203~~ 4601 ~~2304~~. I ..... I.

1/10

T. . . .

Direzione del manovrello

Taſtatura ordinaria de' Cimbali ſenza i neri diviſi

3 bG	8 bA	13 bB		21 bD	26 bE	
2 #F	7 #G	12 #A		20 #C	25 #D	
30 xE	4 xF	9 xG	14 xA	17 xB	22 xC	27 xD
31 F	5 G	10 A	15 B	18 C	23 D	28 E
1 bbG	6 bbA	11 bbB	16 bbC	19 bbD	24 bbE	29 bF

Taſti accattati, Cromatici, ed Enarmonici.

Ordine de' quinti, nelle cinque taſtature.

	F	G	A	B	C	D	E
5	3	8	13		21	26	
4	1	6	11	16	19	24	29
3	4	9	14		22	27	
2	2	7	12	17	20	25	30
1	31	5	10	15	18	23	28

Lettere de taſti apparenti, che portano il numero de' reali.

Numeri delle Taſtature.

. . . 4.
. . . 5.
. . . 6.
. . . 8.
. . . 9.
. . . 7.
. . . 12.
. . . 10.
. . . 14.
. . . 15.
. . . 13.

X . . . Proslambanomenos. ~~2203~~ 4600 ~~2300~~. I . . . . . 5.

Tavola de' tasti reali, per trovare gli apparent

F	F	1	E	5		♯F	F	
G	G					♯G	G	3
A	A	1				♯A	A	
B	B							
C	C	1	B	5		♯C	C	
D	D					♯D	D	3
E	E	1						
♯F	F							
♯G	G							
♯A	A					♭♭G	F	4 E 3
♯B	B	2				♭♭A	G	4
♯C	C					♭♭B	A	
♯D	D							
♯E	E					♭♭D	C	4 B 3
♭F	E	4				♭♭E	D	4
♭G	F							
♭A	G	5						
♭B	A							
♭C	B	4						
♭D	C							
♭E	D	5						

Numeri delle Tastature.

Tasti reali.

Tasti apparenti, e replicati.

Divisione A manovella

115

Tavola de' quinti, secondo l'ordine de' numeri.

1	F	4	9	G	3	17	B	2	25	D	2
2	F	2	10	A	1	18	C	1	26	D	5
3	F	5	11	A	4	19	C	4	27	D	3
4	F	3	12	A	2	20	C	2	28	E	1
5	G	1	13	A	5	21	C	5	29	E	4
6	G	4	14	A	3	22	C	3	30	E	2
7	G	2	15	B	1	23	D	1	31	F	1
8	G	5	16	B	4	24	D	4			

Lettere de' tasti apparenti.

Numeri delle Tastature.

7.. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 11.
.. 9.
... 7.
segnare 18
... 12.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Dalla Pratica

X .... Prolambanomeng.: ~~2203~~ 4601 ~~2304~~. I ..... I.

Tavola de' tasti apparenti, per trovare i reali.

1	F	F
	G	G
	A	A
	B	B
	C	C
	D	D
	E	E
2	F	♯F
	G	♯G
	A	♯A
	B	♯B
	C	♯C
	D	♯D
	E	♯E
3	F	𝄪F
	G	𝄪G
	A	𝄪A
	B	♭♭D
	C	𝄪C
	D	𝄪D
	E	♭♭G
4	F	♭♭G
	G	♭♭A
	A	♭♭B
	B	♭C
	C	♭♭D
	D	♭♭E
	E	♭F
5	F	♭G
	G	♭A
	A	♭B
	B	C
	C	♭D
	D	♭E
	E	F

Numeri delle Tastature.

Tasti apparenti.

Tasti reali, e replicati.

Tavola de' quinti, secondo l'ordine de' numeri.

1	bbG	F	4	17	#B	B	2
2	#F	F	2	18	C	C	1
3	bG	F	5	19	bbD	C	4
4	#F	F	3	20	#C	C	2
5	G	G	1	21	bD	C	5
6	bbA	G	4	22	#C	C	3
7	#G	G	2	23	D	D	1.
8	bA	G	5	24	bbE	D	4
9	#G	G	3	25	#D	D	2
10	A	A	1	26	bE	D	5
11	bbB	A	4	27	#D	D	3
12	#A	A	2	28	E	E	1
13	bB	A	5	29	bF	E	4
14	#A	A	3	30	#E	E	2
15	B	B	1	31	F	F	1
16	bC	B	4				

Lettere de' tasti reali.

Lettere de' tasti apparenti.

Numeri delle Tastature.

1/10

7 . 8 .
. . 4 .
. . . 5 .
. . . 6 .
. . . 8 .
. . 9 .
. . . 7 .
. . . 10 .
. . . 11 .
. . 12 .
. . 10 .
. . 14 .
. . 15 .
. . . 13 .

X . . . Prolambanomeng. ~~220~~ 4601 ~~2304~~ . I . . . . . I .

180

180

T. ... 2022

Decurione 2. Numerando

181

Ex illorum ritibus (Veneriis) Plato, diatonicam Harmoniam sumpsit, utpotè naturæ magis consentaneam, inquas Tetrachordum ydrois, per semitonium minus, et duos Tonos procedit. etc.

Plato, ut Proclus explicat, diatonicam Harmoniam elegit, diatonicè solus sivè duobus Tonis sumptis, etc.

Jo: Francis Pic: Mirandulus. in Tim: Plat. p: 1125.

— — — —

Ita etiam Cantus (rhythmi, et melè, variandis Carminibus

Cantûs modulationibus, primùm suapte naturâ, quam arti studio:

ne. ejungunt. Hier: Victorinus de Arte Grammat.

At liquidas avium voces imitarier ore

Ante fuit multo, quam Leves carmina cantus

Concelebrare homines possent, aureisque juvare.

Lucret. l: 5.

Hist. Prog: To: 5. Pag: 10. p: 186.

— — — —

Con 3. o con 4. b., e d: da' Pratici, Compositi. & Musica ficta.

Mic: Vicentino p: 43, che esamina le 3. specie della 4.

— — — —

Di modo, che ogn' intervallo verrà ad esser provveduto della sua vera proporzione

non però molto lontano dalla sua vera forma, di maniera, che l'udito non

se ne contenti.

Zarlino, del temperare, o accordare gli Strum: p. 147 Instruct: Para. Cap. 8

Prolambanomenos: ~~200~~ 1200 460 II ..... I.

Dom. Comp: di Tratt.o de' Gen:, e de' Modi.

pag: 81. In ogni sorte di Canto, le progressioni naturali delle voci procedono di quarta in quinta, e di quinta in quarta.

87. I moderni communem.te non sanno parlare di Musica, e Melodia, senza mischiarvi il concento, o contrappunto &.

130. Divise / le Tastature / in questa particella per intiero, come attribuiscono ad Aristosseno, o in cinque, secondo l'intenzione di D. Nicola, di poco fratto riescono &.

E nelle due seguenti repet.e Compend: &.

p: 50. / Ridicola opinione d' alcuni &. p: 111. di Compend: / Tra costoro fu Dio: Mario Arbasio, il quale, benche assai poco pratico nobiltà di queste materie compose materia un libro dell' imperfez.e di Moderna musica.

p: 61. / Di poco fratto riescono &. p: 130. di Compend: / E' verisimo, che poco utilità si trae da queste sorte d' instrumenti, che hanno il tuono diviso in cinque parti (a' quali conviene benis.e il nome di Pentamonici &.

Se non si vedesse quel fine avaritioso quelli, che facendo fabbricare simili instrumenti, accoppiarono insieme varie tastature diverse, che addulcorò, spremerebbero ogni pecunia, e pessime conditure, &.

p: 164. E' il che praticare, sarà necessario, che i Cantori sappino leggere per tutte le chiavi

p: 252. Communem.te, sette diuisioni chiamate Consonanze &. Diesis &. Diesi &. Diatessaron &. Ditono semidittono &. Epogdoo &. Epogdoo min.r &.

Dominus de Pass. Mus: Dot: p: 119. fin: Deus ut paucissimi Cantores reperiantur qui solo magnum Ecclesiæ Musicæ decus / qui per omnes Claves canere ex imperitia audeant.

183

Vinc: Galilei parla un poco delle sproporzioni
nel Dial: p: 107: prima:

— — —

Della Musica, vedi il Vendramio Tom: 4. p: 74.

— — —

Del Vicentino, vedi il Adami de Pract: Mus: Vet:
p: 22. / Lobkowitz /
Di Fabio Colonna, vedi il med: p: 32., e 130. / Lobkow: /

— — —

Division del Tuono in 5. parti, di Marchetto Padovano.
Vedi, Mus: Vet: p: 57.
Esperienza delle Consonanze trovate colla proporz:
de' pesi attacati alle Corde eguali, fatta secondo il
Meibomio, Galileo &c.
Vedi. p: 235.
Esperienze de' Marchetti &. similm: fatta, secondo
il Buontempi &. | È negata anche dal Fabricio, vedi
Vedi. p: 134. | La Biblioth: Pract L: 3: Cap: p: 264
nelle note Mss. ....

— — —

Equidem nomine male audiunt sepè musici, quos
una tantùm approbent, facile autem carpant alios;
quæ est animi fœda labes.
Salmuth: præf: Music: p: 266.

... 4.
... 5.
... 6.
... 11.
... 9.
... 7.
... 12.
... 14.
... 15.
... 13.

X .... Prolambanomeng: ~~220~~ 2300 4600 I ..... I.

PALAT. 802

Aures ipse dedocat; bene enim illo proverbio Dicitur
accipitrem

Quam gruem ne noris Thoem, in Lac tereveneat.
Cic: Tusc: Q: l. 1. p: 2115.
Fonte d'Istrospheno, e della sua inondazione dell'Istro.

Cur nescias eadem quæ, quam discere malis?
Horat: Poetic:
Scripsit numerosque, modosque licentia maior.
D: Poetic:

Ego sed quem fugiam habeo, quem sequar non habeo.
Compositus ad Geometricos. (Regul: Musicæ
Macrob: Saturn: l. 2. c. 3. p: 276.

In scriptâ sua sequentes modos Musicos, sicut jam audiuit
Ecclesiastic: 47. 9.
Et non impedias Musicam. Ecclesiastic: 32. 5.

Eloquium numerosum septem discriminà rerum.
Virgil. Aen: 6.

Qui Pictor, & Statuarius, ad Musicos commentarios tegunt, ad praxim re-
rum conducere meminerunt.
Cassiodor: præf: lib: 30: variar.

Musicæ experimentis pugnat. Cardan: de Libr: propr: p: 66. init.

RULED

185

Le proma del' Euclide contiene due parti,
Introduttio Hermmici. / la maggior parte è
di Definitioni.
Sechs Generis. / contiene ad: Teoremi.)

Μεταβολὴ δέ ἐστιν ὁμοίου τινὸς εἰς ἀνόμοιον τόπον.
μετάθεσις.
Commutatio est similis alicuius in dissimilem locum
transpositio. Euclid: Introd: Hermi pgo.
/Vedi le note del Commino pag: 49: Eguale al
due Esemp., ma non le regole, egli Dice come in
un Dizionario, e non in tutta l'Opera/

Pelio Nizzeno species sunt septem. Eucl: Introd: p: 15.
Saudenius in Introd. Harm: p: 29. v. 16., eosdem
species duodecim constituit.
Monachum: orat: in Eucl: p: 50. Sentenzia a favore
d'Euclide, e ne fà la Ragione.
Otto specie ancora n'assegna Bartolo Venino
nell'Introd. all'Arte della Musica p: 10.

Monachus fà un gran Processo al Rivedere nella
Prefaz. a' Lettori Greci, ma erroneo tutto nel
tradurre il mal'uso de' Vocaboli Greci.

7 .. 3.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
... 12.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Prolambanomenos. ~~1203~~ 4601 I ..... I.

Liber de transpositione tute totius de musique, deque
obligo de cognitione eorum, ni de modes.
a Paris 1712. 12. pag. 24.
Journ: 1712. p: 87.

Institutiones quinque formis Panharmonico-Metrice:
rice, &c. transpositionis & circulatio consistentes.
Scilicet: Hilarii: Tudini: Hilarii: Tonigeni, Sonis Indu-
Arct: Mich: Bulkowski, de Dubyez, Academiæ Mathem:
Ergnedo S. Omlaci 1711. 4. pag. 11.
Journ: 1712. p: 447.

Comparaison de la Musique Italienne et Françoise
a Bruxelles: 1704. 12. & 1706. p: 344. & 12.
Journ: 1704. n: 2. p: 213.

Musica Examen. Auct: Nicol: le Fevre a Soc: Jes:
Paris: 1704. 12.
Journ: 1704. p: 1064. p: 2. ~~& 1705 p: 340 & 1~~.

Musicæ inquinare libris recentiorum ab extremo initium Do-
cumbit, ac demendis, amplificatis etiam libris qui de ea tracta-
bant, ob negligentiam, & obtusorum: sed examen Scriptoris pauci
operæ dabant, quod qui exercitationem illius non delectabantur
nec intelligent, nec curarent hujus principia, & rationes:
pauci Deo idem exercent studium, ac eruditione, actuosam:
cum valentia eloquium abiunt.
Caldarius de lib: usual: n: 29. in fine, et 29. prine:

Diuisiones Ill memorande

Io: Alberti Bannius. Dissertt. de Musica. 189

666. Sermo fuit de Musica, Artes plane diuinæ.

666. nam omnium apud plerosque tam exigua est notitia, ut apud ipsos Professores, Legendus, quibus illius scientia constat, vix tenuè inveniantur comitata, Theoria scilicet, et Praxis. Unde nam, ut in primis ejus scientiæ, vel elementis strictis continetur, rebusque ex illis educitur, Professores illius non raro tex. defectu, in gravissimos errores impingunt.

669. Difficultates verò, et indicatas Veterum narratio, vel quippiam tenuè etenim Musica volumina, tamquid res desperas, manibus meis excussit. Et

Audeo dicere, post longam indaginem, me in variis Provinciis, ac Regionibus commorantem, nanquam hominem invenisse, qui difficultates Musicas mihi expeditè potuerit, nisi tribus illa diuturna, laboriosa, indefessa, ac constans diligentia.

670. Cum verò mihi iam ex dictarum exercitationum aliquem Musicæ notitiæ peperarim, non libet de ea rerum plura facio. Horæ enim molestas, tempus contentionesque, quæ plurimum ingenium exercuerunt, vel de tenebrosis ut sunt, et ne ungues labori non promoverent. Maximè invehi foret, eâ, quam acquirendi Musicæ notitia iucundas, tranquillasque videre, et amicorum, quibus

1 ... 3.
... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 12.
... 11.
... 14.
... 15.
... 13.
... 10.

9

X .... Prolambanomenos: ~~2000~~ 4000. I ..... I.

rei suiq; vicaad vubindè, ex occasione communis sociebabe, scenam meam abobere.

Scies etiam illud dùm quod nemo adhuc animadvertit nescio cur minimum, cur in nullo vocis unius, pluriumve cantu, semp̃ idem sit in eadem altitudine, acutenve, nisi contrahia intervalla plerague, ultro, ac nemine advertente, ibi temperentur, ub̃ perfectione summa non nobis deficeant. Et cur optimum sit hoc temperamentu in elevatum statu mate, cum ex Diapente, quarto pars communis ubique decidim. Quod idem, adeque sensibili discrimine effici ex divisione Diapason in partes equales 12. indèque systema quernam harmonicum, in se dedeuntem existere, non ita pridem ostendimus.

Christ: Hugens de Zeem Systemate Lib. 1. p. 76.

Il Blancani chiude la Cronologia de' Matematici col notare l'imperfezioni della Musica moderna, e' egli dice essere stati il motivo di tralasciare i Musici, e i Contrappunkisti in p̃ fabbrica.

Il sistema moderno, participato non è, nè il sintono antico, nè il sintono riformato da Dolmeo, come intelligentemente sostenta il Zarlino ecc; dà l'essere ad un'altro sintono a modo suo, poichè quelli fanno la diap̃. e la Diatessi perfette; questo le fa alterate.

Buonbempi Par: 1. Pract: mod: Corall: 4. p: num.

Tomo ...

Duplicato di manoscritto

189

Michaelem Bielowski publicò il Trattato de Emendatione Cyani
omnici, l'anno 1680. in Norgenkind, in 12.
Enelezia publicò in Durlac, in fo. l'altro suo lib. intitolato
Tabularum quinquaformis Arithmeticæ Methodica, suis
quibusdam distinctæ Adumbrationibus per le proporzioni a
qualunque grado, e per entro le circolazioni delle terme
alla med: nota dopo trenton poglio, o aquien dell'intervallo,
se vicendè. non dicè come sia formato in specie la
gl. tre thermi, ma accenna le 3. tabelle, o la facilità
del metodo. Sonnete molto, se trovarà un breve ragg.
Invenit multo ditiorem medicinam, ac Libri sui nel Titolo

L'Art de transporter toute sorte de monnoyes, sans aucune perte
ne connoître les Loix, ni les ordres. A Paris 1711. in 12.
senza nome d'Autore. nel Journal des Sçavans 1712. p: 37.
Questo libro non l'è venuto in Italia, nè li è potuto avere di
Parigi, onde venne addio, che l'Autore avesse aggiunto alcune
cose più dell'usato.

Instrumentorum omnimodi, quod olim a Trithemio cœptum inscribi
licentiosi dividendi, summo studio fabricatorum fuit, ut facilius
redderetur, in ampliorem hanc formam, non sine magno
labore tandem redactum etc. Norimb. A. Chr. 1630.
(quello Strum: d'Rigetti, Mr's. Tassoni.)

Prolambanomenos: ~~200~~ ~~1500~~ 4600 I .....

1 .. 2.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Manuductorio Organed. in Tedesco, di Bonifac. Samber
Salzburg 1704. in 8. lungo Donizz.

Musica mit Zeichen Fragen Regeln Curiosen in Tedesco, d'Andrea
Werckmeister. Org. di Quedlimburg.
Francfort, e Lipsia, in 4. 1698.
Viaggio Paradisico in Tedesco, di anon. in Tedesco Organista di
Quedlimburg 1707. in 4.
Regole del Basso fond. in Tedesco, di anon.
Niedersleben. in 4. senza l'Anno.

Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ, &c. a Thomâ Balthasino
Janowka Bohemo Kutenbergensi, Pragæ Metrop. Typis
Typis Organicis. Pragæ 1701. in 8.

Dictionaire de musique in 8. par Sebastien de Brossard,
Maître de Chapelle de Strasbourg, et à present Maître de
Musique de l'Eglise Cathedrale de Meaux.
A Amsterd. in 12. grande, senza l'Anno.

Gio: Batta Benedetti nelle Lett. che sono nel suo libro di Speculationi f. Lett. a Cipriano Rore omnino, ordina il cordo sopra l'intervallo di tre [illegible], e vora in proposito che ciascheduna corrisponde parte di diuersa facendo un grado con una certa maggior temperatura.

Esperienza di Pitagora. Instituta fehr da Babilonio Babilonio, e da Pincenzio suo padre, e rinalm. anche dal Bumtempi, che riferisce l'esperienza propria nella P.a m. Teor: Carolli m.p: 64.

P. Cardano. De Musica, Libi quinque. Vocum quarundam, non= dum cognitarum inventio. Tratta anco della Partecipat.e &.

P. Beato Liuio degli Attaviani Perfetto Aretino, stratto di Lettera) scritta nelle lettere, e nella Musica, inventore delle sei note

Faulli. Cronistoria della Badia di S. Croce della Fratta nell' Avellana. pag: 7.

Quibus autem de causis eveniat, ut agri ad iudicandum cognitione, et intelligentia omnium earum partium esse negqueamus, annitemur proxime

Platner: de musica. To: 2: p: 532.

Ad quam earum confirmandam sententiam, validissimum esse argumentum duxerem sensuum suorum arbitrentur, quam quod fugiat eos, id in natura rerum esse, aut in usum ullum cadere negqueat.

Idem, edit.e p: 533.

Iam vero et aliqua de sententiis sociis remittunt, temeraria putantes, et aspectu rationis intervallo. ad eas relapsentes, et remittentes ipsas suis, ac Pranetes.

Idem p: 533. in fine pag.e

7.. 8.	
.. 4.	
... 5.	
.. 6.	
.. 8.	
.. 9.	
... 7.	
... 12	
.. 11.	
.. 12.	
.. 10.	
.. 14.	
.. 15.	
.. 13.	
91	
X.... Proslambanomenos. 4 tou 2 tou. I	1.

160

Gl'Intervalli compositi, che passano l'Ottava, si debbono considerare come gli eccessi, co quali passano l'Ott.va Così v.g: il composto di Ott.va e Quinta, si deve prender per Quinta.

Vedi Valli, Appendice a Dolom: p: 310.

Hodierna musica ex subtilioribus percenire non affectat.

Vedi med: nel med: luogo, p: 945. } Così anche il Verulamio.
} To: 4. p: 211. N.o 107.

Unde patet, naturâ, post tres integras notas, requiriere seminotæ interpositionem, harmoniæ gratia.

Baco Verulam: To: 4. p: 77.

Pigliando la proporzione di 7. a 5., forma delle più aspre dissonanze, che possa trovarsi, nondimeno questa avrà meno vibrazioni delle 6.e min.e (che è 11. a 5.) e si riunirà più presto, e tuttavia sarà dissonante.

Obiez.ni fatte, e rigettate alla Dottrina di Galil.o Galilei

Optimum Temperamentum in Chordarum systemate, cum ex Diapente, quarta pars Commatis ubique decidens. Quod idem, absque sensibili discrimine effici, ex divisione Diapason in partes æquales 31., indeque Cyclum quendam Harmonicum, in se redeuntem existere, non ibi pudem ostendimus.

Christ: Eugen: Germotheon: p: 76. in fin:

Segretin consciau.
Vniuersim nutrin valeat.
Intimin expendere.
Offerin, et spinturrin.
Spatamina.
Qui Altiseri comitantibus.
Regi Cadexid vocant (Plenitud.)
Sigillatin.
Siestra. ven: feedi:

Termine di Sabl.

1. Annibal Padouano. Liceno:
Pedro Herrera Spagn: fanc:
lo Striggio. Canc: a 6: doi.
3. Francesco da Emilano. Intav: liut:
18. Adriano. Venetto di Petrarca
in musi: a 6. de commin:
Stpsone, e Selvaggio, a cinque Stpso.
24. Verdelotto. Madrigali.
Bastone. Canc: fanc: a 4:
30. Pietro Vinci.
Vinum in terra formelegmo Stile.
Pietro Taglia.
Se di semine giamai candide, e belle.
42. Giacches de Ponte. Canc:

47. Di Ferabosco. 193
Somitin giustinetta, e Vecchiu
Del Bocane Roman:g:
48. Intav: lib: di Galileo, citaro.
Orlando Lasso, Canc: e cancon
a 5. La notte, che segui'l mio dol. Caro
Perch'io veggio, e mi spiace.
Cipriano Rore: Canc: Franc:
50. Vincenzio Ruffo.
51. Di Palestrina. Recolti di frottole.
Claudio da Seraggio.
Giorgio Guami.
52. Giannetto da Palestrina; fanc: a 5. (10 a 11g:)
53. Gostanzo di Pisa, detto Strozino.
110. Don: Paolo Palatino Milanese.
Andrea Gabrielli. Madrig:
117. Baldassar Donato. Canc: a 5.

Esperienza del far la circol:
delle quinte in giù, e Cad:
progr: dal Sig: nei suoi scogli.
Si può fare col mio conto
partendosi dall'intorno
di qualc: tasto di Cromatico, e
ad a qualsiu: num: della
progress: dannin: la voce
sul tasto, che mostrerà il
Conto, e il Circolo dello scanbio

7 . . 8.
. . 4.
. . 5.
. . 6.
. . 11.
. . 9.
. . 7.
agiunsen 15
. . 12.
. . 11.
. . 12.
. . 10.
. . 14.
. . 15.
. . 13.

X . . . Prolambanomeng: ~~220~~ ~~1304~~ 4bon. I . . . . . I.

Si Ventanius è d'opinione, che la cosa ne' Cimbali sia cagione di maggior suono. / non pare che tonni in pratica.
Tom: 4. p: 91. Sylv: Sylvarū Centur: 2ª: nº: 145.

---

* Omnes Symphonias musicas, Tetrade contineri, Philo Jud: affirmat. / in Vita Moysis.
Tollij Itinerar: p: 54.

Quin et Musicas Symphonianum rationes idem Quaternio continet, Tetelicen Diatessaron, Diapente, Diapason, Disdiapason, e quibus concentus sit absolutissimus.
Philo, de Mundi Opificio. p: 9. Tom: 2.
Quaternioni enim insunt omnia, punctus, linea, superficies, solidus, mensura universorū, et Musicæ Symphonia perfectissima, Diatessaron ratione superbentia, Diapente sesquialtera, Diapason dupla, Disdiapason quadrupla.
Philo. De Vita Moys. p: 58. Tom: 2.

Musicæ vulgaris, usu, atque exercitatione addiscitur, ἄνευ χαλινοῦ. Musica Theoretica nullo pacto intelligi, nisi prius sese exercuerit in Arithmeticis. Voss: de Scien: Mat: p: 100
solum hoc genus (Diatonicum) consideret in libris suis Plato. Tim: p: 93.

---

recte 3. Pythagorica, Aristoxenica, Ptolemaica. / D: p: 112. /
Chromaticus semitonio tono recedit a Diatono.
Enharmonicus progreditur per Dieses, seu quartam Toni partem, sine aliam partem, et Dieses incomposito. D: p: 93.

Platano Bonifac. mali canere dovevano. Plin: fun:
Boni, de Eon: et not. p: 142. (Vedi il Lt.? di Plin:)

Divis.ne II Duono Ved: il Vicentino, in 5.ti, poco fruttuose.
Boni, ined.: p: 139.

Indovinare dividere l'ottava in 31. parti, con duemila
dolce pero unitone, e un pomicello &.
Boni ined. p: 7.

Divis.ne II Vicentino imperfetta, e pel metodo ottuso.
Boni ined. p: 73.

La quarta dopo l'ottava, e la quinta, e l'accrescimento
dell'ottava, o d'un terzo d'un comma in circa, non è
inconveniente d'chiamarle dissonanze.
Boni. Astronom. p: 16.
E' la consonanza, cerchio comune oppinione de' Pitagorici.

Ib: mandò Astronio, il quale, benche avesse cognizione
di questa materia, contuttociò mandò un libro della
divisione della medesima materia.
Boni, Astronom: p: 50.

Vicentino per dividere il Tuono in cinque parti, non divise eguali,
perchè sarebbe una divisione teorica &.
Boni, Astronom: p: 69.

La divisione equale, di Tuoni, adunque divise il Vicentino in 4. diesis
e cinque il p.° X. il 2.° # il 3.° ♯. Così il Monsenio lib: 5.
prop: 17. Kircher l. 3. c. 12., e l. 4. c. 7.
Cosimo Astron. p: 102.

X .... Prolambanomeng: ~~209~~ 2300 4600. I .....

1 .. 2.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
... 8
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

160

D. Pietr. Cerretti Toda la diff.ª equale, per la comodità del circolare, e perciò si dice la musica sferica.
le riferisce Zarl.º Suppl. l. 2.
Lemme Cosci p. 94.

nelle diff.ª equale, le 4.ª e 5.ª si diminuiscono poco dalle perfette, e naturali: non così le 3.ª e le 6.ª molto diffett.ª
Lemme Cosci p. 105.

Musicæ experimentum augeri
Cardanus de lib: propr: p: 66.

— et in fidibus, aut tibiis, quamvis paulum discrepent, vix à sciente animadverti solet.
Cic: Offic: l. 1: p: 99. propè finem.

Non male Aristoxenus: Musicen, inquit, perinde atque fidem, semper quotannis novam quamvis fere perit
Agrippa de van: sc: cap: 17. pag: 61:
Vedi la Prefaz.ª alle Stanze, Invenz.ª della Mus.ª, dove tradusse il detto d'Aristide:
La Musica come la fidia, o Dei.
Ogn'anno nuova fatta pattisce.

Quin etiam canet indocta, sed dulce.
Horat: Epist: 2. l.º 2.

Divisione del monocordo

Ipsi autem sonis motuum modum, mensuramque
invenire Geometræ magis quam musici.
Censorinus de die Natali, cap: x. pag: 61. 147

Toti in symphonijs, seu Contrapuncto, ut loquuntur, seruantur.
neglectisque eo, quod in Cantu præcipuum est, unum duntaxat curant,
ut auribus qualemcumque afferant delectationem &
(Procacia) De Rythmo tamen, vel nihil sensisse, vel ibi sensisse, ut
quid sit Rythmus penitus ignoraße videantur.
p: Vossij de Poem: Cant:, et viribus Rythmi. p: 72.
Δ' ἀεν παρὰ μβοικοῖς, ut loquuntur Veteres. p: 60. 61., et 72. —
Licet illos quidpiam addiscere, quia videri volunt nihil nescire. p: 117.
(Il med: Vossio, e parla de compositori)

Historia armonica di Mons. Sauveur di Accidenti, e Systemata
dell'Acad: di Parigi, comunic: del Tom: 32. pag: 550. Luglio 1704.

Musica Carmen, Autore P. Antonio Le Feure e Soc: Jes:
Parisijs in 12: 1704. Journ: de Sav: 1704. Mens: Decemb: 1064.

Medeant ceteri, quæ dixere passim alij, comme Sig: Mouvemens sensibles &
Journ: de Sav: 1701. Janvier. p: 102. Tom: 29. Histoir: del'Acad: Roy: 1706.

*La divisione dell'Ottava in 31: parte, praticata dal Nigetti, è considerata anco
da Mons: Huygens, e n'è scritto l'opinione nel Giorn: di Parigi nell'Istor: dell'
Accad: delle Reali Scienze. Questa divisione è stata ivi di Mons: Huygens.
Journ: de Sav: 1691. Juillet. cap: 154. Tom: 41. (Vedi un nuovo il luogo di Huygens)

9
X ... Prolambanomenos. ~~200~~ 1600. I ..... I.

4 .. 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
ygenes 15
... 12.
... 11.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

a

– stes de transporter cette sorte de musique; ny ebre et Rigz
de connoitre le Ton; ni le gout de; avec de reflexions sur la neceſsité
De en revenir. Paris ce 12e 1711.

Journ: des Scavans 1712. Janvier pag: 37.

(Il nomme; et l'autre
maintene, intervalatu

---

* M. Couperin Nimenez viacevo estremam.t il canto de diversi stili (et le)
Tieva reo, de no poterse soffrir la musica, e d'ell'era piu propria
per i Teatri, da non le chiese

pag: 502.
Journ: des Scavans Janvier Edit: d'Amst: 1693 A

Musicè Jean celeb: Flaut: Moreelle p. 2 40.

T...

Diuisione di mouendo

199

7.. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 10.
.. 11.
.. 12.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X.... Prolambanomeng. ~~2205~~ 4601 ~~2304~~. I..... I.

207

1/2

T....3000.

Divisione del monocordo

201.

Divisione degl' Intervalli
Armonici

7. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 11.
.. 9.
... 7.
aggiunti 15
... 12
.. 13.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Ex...Prolambanomeno. ~~200~~ ~~1304~~ 4600 I..... I.

1

T. ... 2022.

Dimidiana H. minoccrdo

	Tuoni	Palmi
Ottava è composta di Tuoni	6 1/5	— 31.
La Quinta Arioluta di T.	3 3/5	— 18.
La Quinta Superflua di T.	4	— 20.
La Quinta Diminuta di T.	3 1/5	— 16.
La Quarta Arioluta di T.	2 3/5	— 13.
La Quarta Superflua di T.	3	— 15.
La Quarta Diminuta di T.	2 1/5	— 11.
La Terza maggiore di T.	2	— 10.
La Terza minore di T.	1 2/5	— 7.
La Sesta maggiore di T.	4 3/5	— 23.
La Sesta minore di T.	4 1/5	— 21.
La Settima maggi. di T.	5 3/5	— 29.
La Settima minore di T.	5 1/5	— 26.
La Seconda maggi. di T.	1	— 5.
La Seconda minore di T.	3/5	— 3.

7.. 8.
.. 4.
... 5.
.. 6.
.. 11.
.. 9.
... 7.
nyneum 15
... 12
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Prolambanomeng. ~~2 0 3~~ 4 6 0 11 ... I.

Quinti — Differenze

Ottava — — 31. — 3.
Settima magg.ª — 28. — 2.
Settima min.ª — 26. — 2.
Sesta magg.ª — — 23. — 2.
Sesta min.ª — — 21. — 1.
Quinta superfl.ª — 20. — 2.
Quinta assoluta — 18. — 2.
Quinta diminut.ª — 16. — 1.
Quarta superfl.ª — 15. — 2.
Quarta assol.ª — 13. — 2.
Quarta diminut.ª — 11. — 1.
Terza magg.ª — — 10. — 2.
Terza min.ª — — 8. — 3.
Seconda magg.ª — — 5. — 2.
Seconda min.ª — — 3.

la Quinta aug.ta si divide
- in quinta, e quarta aug.ta
- in quinta superfl.a, e quarta dimin.ta
- in quinta dimin.ta e quarta superfl.a

la Sesta si divide
- in sesta magg.e, e terza min.e
- in sesta min.e, e terza magg.e
- in settima magg.e, e seconda min.e
- in settima min.e, e seconda magg.e

la Quinta dim.ta si divide.
- in terza magg.e, e terza min.e
- in quarta aug.ta, e seconda magg.e
- in quarta superfl.a e seconda min.e

la Quarta aug.ta si divide.
- in terza maggiore, e seconda min.e
- in terza min.e e seconda magg.e

la Quinta superfl.a si divide
- in due terze maggiori.
- in quarta superfl.a e seconda magg.e

la Quinta dim.ta si divide.
- in due terze minori
- in quarta aug.ta e seconda magg.e min.e
- in quarta dimin.ta e seconda magg.e

	1.
	.. 2.
	.. 3.
	.. 4.
	... 5.
	... 6.
	.. 8.
	.. 9.
	... 7.
	... 12.
	.. 11.
	.. 10.
	.. 14.
	.. 15.
	.. 13.

X .... Prolambanomeno. 4bon ~~2bon~~ ~~1bon~~. I .....

La quarta superfl: si divide in terza magg: e seconda magg:

La quarta dimin: si divide in terza min: e seconda min:

La seste aug: si divide
- in quarta eccl: e terza magg:
- in quarta superfl: e terza min:
- in quinta eccl: e seconda magg:
- in quinta superfl: e seconda min:

La sesta min: si divide
- in quarta dimin: e terza magg:
- in quarta eccl: e terza min:
- in quinta dimin: e seconda magg:
- in quinta eccl: e seconda min:

La sett: magg: si divide
- in quarta eccl: e quarta superfl:
- in quinta eccl: e terza magg:
- in quinta superfl: e terza min:
- in sesta magg: e seconda magg:

La sett: min: si divide
- in due quarte eccluse
- in quarta superfl: e quarta dimin:

si divide

Divisione di monocordo

207

si divide { in genera diminuta, et terza maggiore.
in genera assoluta, et terza minore
in tertia maggi: et secunda mind:

sed terza maggi: si divide in duas secundas maggiori

sed terza mind: si divi: in secundas maggi: et sec: mind:

sed secunda maggi: si divi: in semit: maggi:, et semit: mind:

7.. 3.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 10.
... 12.
.. 11.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X... Prolambanomeng: ~~300~~ 4600 ~~2304~~. I..... I.

1/10

T....ooo.

Diminuzione di mezzo tono

217

Cromatica della 5ª Ottava 11ª.

219

Spostato, dà in il Basso Continuo, per due Cimbali, l'uno più alto dell'altro, per qualsivoglia intervallo,

Si può fare una sopraposta, senza mutar le Chiavi del Basso per l'uno, e per l'altro, mutando solamente i ♯ in ♭, e i ♭ in ♯.

In ogni Composizione si può fare una doppia sopratona doppia, per la quale, con le medesime Chiavi sopratte, si può cantare, e sonare, per ♯., e per ♭.

E	𝄫
𝄫	𝄫F
𝄫A	𝄫E
𝄫E	♭

Ottava 13ª.

♭F	♭♭
♯♯G	♯♯C
♯C	♯F
F	♭

Ottava 10ª.

♭F	♭A
♭C	♭E
♭G	♭
♭D	F

Ottava 17ª.

♯♯C	♯E
♭♭E	♭♭G
♭E	♭G
♭♭	♭♭D	♯♯D	♯♯F	♯A	♯C	E	G

7ª 8ª
.. 4ª
... 5ª
.. 6ª
.. 11ª
.. 9ª
... 7ª
ognuna 15ª
... 12ª
.. 10ª
.. 14ª
.. 15ª
.. 13ª

Prolambanomenos: ~~2003~~ 4601 ~~2304~~. I ..... I.

Spontato, deve dir il Basso Continuo, per due Cimbali, l'uno più alto dell'altro, per qualsivoglia intervallo,

si può fare una sopraesposizione, senza mutar le Chiavi del Basso per l'uno, e per l'altro, mutando solamente i ♯ in b, e i b in ♯.

Ogni Composizione si può fare una doppia esposizione doppia, per la quale, con le medesime Chiavi esposte, si può cantare, e sonare, per ♯., e per b.

T.... 3000.

Divisione del monocordo

217

Gerolam: della 5ª

Ottave 11.

E	𝄫
♯𝄫	♯♯F
♯♯A	𝄫E
𝄫E	𝄫

Ottave 13.

𝄫F	𝄫𝄫
♯♯G	♯♯C
♯C	♯F
F	𝄫

Ottave 10.

𝄫F	𝄫A
𝄫C	𝄫E
𝄫G	𝄫
𝄫D	F

Ottave 11.

♯♯C	♯E
𝄫E	𝄫G
𝄫E	𝄫G
E	G

211

Si cerca una sportatura, e se senza altro come sopra le chiavi sportate, rimosti l'accordatura degli strumenti, e che debban sonare il medesimo Basso continuo, o due parti &.

Trovata.

... Robetta mezza voce ... la sportatura ... in la quale ... il med. non nella med. Ottave.

... 1.
... 2.
... 3.
... 4.
... 5.
... 6.
... 7.
... 8.
... 9.
... 10.
... 11.
... 12.
... 13.
... 14.
... 15.
... 16.

X ... Prolambanomeng. ~~200~~ 4600 ~~2300~~. I ... 5.

Si cerca una sportatura, e si tenga
alta conto sopra le chiavi sportate,
dimostri l'accordatura degli strumen-
ti, e che debbon sonare il medes.
Basso continuo, o due parti &.

Trovata.

T.... 3000.

Divisione del monocordo

217

Greolaus: delle 5e

Ottave in.

213

aH.	2.	6.
3b.	2.	5.
5.	2.	2.
b.	3.	4.

ab.	6.	2.
b.	3.	4.
6H.	3.	4

5b.	1.	6.					
5	4	2	4	6	1	3	
A	B	C	D	E	F	G	a
3	1	6	4	2	7	5	b

Circolo

otto maggi voce, tanto in su,
quanto in giù
ova mutate, ne chiave, nè note
ott.e n.o

due semiott.e distanti maggi voce
ma la [illegible] in la quale
entra la med.a non nella med.a chiave.

215

E	4
H4	HF
b A	b E
b E	b

Ottave 13.

bF	bb
HG	HC
HC	HF
F	b

Ottave 10.

bF	bA
bC	bE
bG	b
bD	F

Ottave 11.

HC	HE
bbE	bbG
bE	bG
bb	bbD

HG	H4	HD	HF	A	HC	E	G

7.. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
... 12.
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X.... Proslambanomenos: ~~aaa~~ ~~2304~~ 4608. 1 ..... 1.

aff.	2.	6.	1
3b.	2.	5.	
6.	2.	2.	
b.	3.	4	

ab.	6.	2.
b.	3.	4.
6#	3.	4

5b. 1. 6.

5	#	2	4	6	1	3
A	B	C	D	E	F	G
3	1	6	4	2	7	5–b

Soprano

voce mezza voce, tanto in su,
quanto in giù.
ega mutanze, ne chiave, nè note
otti. a.
due sorti. Soprani mezza voce
ne li [illegible], con la quale
ovino le med. non nella med. Chiave.

1/20

T....3000.

Divisione di monocordo

217

Generalità delle 5e

Ottave in.

G. $\flat\frac{\flat}{\flat}$. $\sharp C\frac{\sharp}{\sharp}$ $\flat E\frac{\natural}{\flat}$ $\flat A\frac{\flat}{\flat}$ 215

Divisi Chrom. dell'Ottave
fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa.
Guerra si può trovare in ottava le Chiavi
con generalità accid. di $\sharp$, o $\flat$.
Per leggerle, bisogna trovare dove co-
mincia il primo fa grave.
Maniera di leggere tutte le chiavi, o
fare comparire incisione.

E	$\natural$
$\sharp\natural$	$\sharp\sharp$F
$\flat\flat$A	$\flat\flat$E
$\flat$E	$\flat$

Ottave 13.

$\flat$F	$\flat\flat$
$\sharp\sharp$G	$\sharp\sharp$C
$\sharp$C	$\sharp$F
F	$\flat$

Ottave 10.

$\flat$F	$\flat$A
$\flat$C	$\flat$E
$\flat$G	$\flat$
$\flat$D	F

Ottave 17.

$\sharp\sharp$C	$\sharp$E
$\flat\flat$E	$\flat\flat$G
$\flat$E	$\flat$G
E	G

$\sharp\sharp$G	$\sharp\natural$	$\sharp$D	$\sharp$F	A			
$\flat\flat$	$\flat\flat$D	$\sharp\sharp$D	$\sharp\sharp$F	$\sharp$A	$\sharp$C	E	G

7 .. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 11.
.. 9.
... 7.
agmento 15
... 12
.. 11.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Proslambanomeng.: ~~200~~ ~~1304~~ 4bon. I ..... 1.

G. ♭♭. ♯C ♯♯♯♯ ♭E ♭♭ ♭A ♭♭♭♭

Distinz. Chiav. delle Scale

fa, sol, re, mi; fa, re, mi; fa.

Quando si può notare in una sola Scala
con gradi diversi accid. di ♯, o ♭.

Per leggerla, bisogna notare tale ac-
cidente il più fa grave.

Maniera di leggere tutte le Scale, e
fare comparire insieme.

T.... 0000.

Divisione del monocordo

217

Generat. delle 5e

Ottave 10.

217

E	♭
♯♭	♯♯F
♭♭A	♭♭E
♭E	♭

Ottave 13.

♭F	♭♭
♯♯G	♯♯C
♯C	♯F
F	♭

Ottave 10.

♭F	♭A
♭C	♭E
♭G	♭
♭D	F

Ottave 11.

♯♯C	♯E
♭♭E	♭♭G
♯♯G	♯♭
♯♯D	♯F
A	♭E
♯C	♭G
♯♯D	♯♯F
♯A	♯C
E	G
♭♭D	♯♯D
♯♯F	♯A
♯C	E
G	

7.. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 11.
.. 9.
... 7.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Jacky Ortelius

9.

X.... Proslambanomenos. ~~2205~~ 4601 ~~2304~~. I..... I.

1100

T.... 0000.

Divisione del monocordo

211

Circolaz.e delle 5e Ottave 11.

♭	F	C	G	D	A	E	♮
♯F	♯C	♯G	♯D	♯A	♯E	♯♮	♯♯F
♯♯C	♯♯G	♯♯D	♯♯A	♭♭G	♭♭D	♭♭A	♭♭E
♭♭	♭F	♭C	♭G	♭D	♭A	♭E	♭

Delle 4e Ottave 13.

♭	♭E	♭A	♭D	♭G	♭C	♭F	♭♭
♭♭E	♭♭A	♭♭D	♭♭G	♯♯A	♯♯D	♯♯G	♯♯C
♯♯F	♯♮	♯E	♯A	♯D	♯G	♯C	♯F
♮	E	A	D	G	C	F	♭

Delle 3e magg.i Ottave 10.

F	A	♯C	♯E	♯♯G	♭♭D	♭F	♭A
C	E	♯G	♯♮	♯♯D	♭♭A	♭C	♭E
G	♮	♯D	♯♯F	♯♯A	♭♭E	♭G	♭
D	♯F	♯A	♯♯C	♭♭G	♭♭	♭D	F

Delle 3e min.i Ottave 11.

G	♭	♭D	♭F	♭♭A	♯♯A	♯♯C	♯E
♯G	♮	D	F	♭A	♭C	♭♭E	♭♭G
♯♯G	♯♮	♯D	♯F	A	C	♭E	♭G
♭♭	♭♭D	♯♯D	♯♯F	♯A	♯C	E	G

1 .. 2.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 12.
... 11.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
... 13.

Hexachordum Guidonis

X .... Prolambanomenos. ~~200~~ 4600 ~~2300~~. I ..... E.

Circolaz.ne delle 6.e magg.ri Ottave 23.

G	E	#C	#A	##F	##D	#4D	44
4G	4E	C	A	#F	#D	#4	##G
44G	44E	4C	4A	F	D	4	#G
#E	##C	##A	44A	4F	4D	4	G

Delle 6.e min.ri Ottave 22.

F	4D	44	44G	##C	#A	#F	D
4	4G	44E	##A	##F	#D	4	G
4E	4C	44A	##D	#4	#G	E	C
4A	4F	44D	##G	#E	#C	A	F

Delle 2.e magg.ri Ottave 5.

F	G	A	4	#C	#D	#E	##F
##G	##A	44D	44E	4F	4G	4A	4
C	D	E	#F	#G	#A	#4	##C
##D	44G	44A	44	4C	4D	4E	F

Delle 2.e min.ri Ottave 5.

A	4	4C	44D	##C	#D	E	F
4G	44A	##G	#A	4	C	4D	44E
##D	#E	#F	G	4A	44	##A	#4
#C	D	4E	4F	44G	##F	4G	A

1111

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Lugmeno 18

Prolambanomenos. 4bon 1.

Divisione Il monocordo

Circular. Delle 5te false. Ottave 16.

A	♭E	♮♮	♯♯D	♯A	E	♭	♭F
♯♯A	♯E	♮	F	♭C	♭♭G	♯♮	♯F
C	♭G	♭♭D	♯♯F	♯C	G	♭D	♭♭A
♯♯C	♯G	D	♭A	♭♭E	♯♯G	♯D	A

De Tritoni. Ottave 15.

A	♯D	♯♯G	♭♭E	♭A	D	♯G	♯♯C
♭♭A	♭D	G	♯C	♯♯F	♭♭D	♭G	C
♯F	♯♮	♭♭G	♭C	F	♮	♯E	♯♯A
♭F	♭	E	♯A	♯♯D	♭♭	♭E	A

De semit.or min.r Ottave 2.

A	♯A	♯♯A	♭C	C	♯C	♯♯C	♭♭E
♭E	E	♯E	♭♭G	♭G	G	♯G	♯♯G
♭♭	♭	♮	♯♮	♭♭D	♭D	D	♯D
♯♯D	♭F	F	♯F	♯♯F	♭♭A	♭A	A

Delle 7.e min.r Ottave 26.

F	♭E	♭D	♭C	♭♭	♭♭A	♭♭G	♯♯D
♯♯C	♯♮	♯A	♯G	♯F	E	D	C
♭	♭A	♭G	♭F	♭♭E	♭♭D	♯♯A	♯♯G
♯♯F	♯E	♯D	♯C	♮	A	G	F

1.. 2.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X... Prolambanomenos: ~~2000~~ 4600 1.....1.

Guerlay. Delle 7e magg.

A	♭G	♯♯F	♮♮G	♭F	♭E	D	♯C
♯♮	♯♯A	♮♮	♭A	G	♯F	♯E	♯♯D
♮♮E	♭D	C	♮	♯A	♯♯G	♭♭A	♭G
F	E	♯D	♯♯C	♭♭D	♭C	♭	A

Ottave an.

7.. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.

Dell' Ottave diminu. d'un semi.

A	♭A	♭♭A	♯♯F	♯F	F	♭F	♯♯D
♯D	D	♭D	♭♭D	♯♮	♮	♭	♭♭
♯♯G	♯G	G	♭G	♭♭G	♯E	E	♭E
♭♭E	♯♯C	♯C	C	♭C	♯♯A	♯A	A

Ottave intere 29.

.. 8.
.. 9.
... 7.
ugmeno 15
... 12
.. 11.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Ordine de' ♭.

♭ 1	♭E 2	♭A 3	♭D 4	♭G 5	♭C 6	♭F 7

♭♭ 8	♭♭E 9	♭♭A 10	♭♭D 11	♭♭G 12

Ordine de' ♯

♯F 1	♯C 2	♯G 3	♯D 4	♯A 5	♯E 6	♯♮ 7

♯♯F 8	♯♯C 9	♯♯G 10	♯♯D 11	♯♯A 12

Hexachordum Durum

Hexachordum Naturale

Hexachordum Molle

X... Prolambanomenos: ~~220~~ 4600 ~~2304~~. I..... I.

Circol.o delle 5.e Superf.e

G	♯D	♯♯A	♭G	D	♯A	♮♮G	♮D	A	♯E	♮♮D
♮A	E	♯♮	♮♮A	♭E	♮	♯♯F	♮♮E	♮	♯F	♯♯C
♮♮	F	♯C	♯♯G	♭F	C	♯G	♯♯D	♮C	G	

Circol.o delle 4.e Minim.e

G	♮C	♯♯D	♯G	C	♮F	♯♯G	♯C	F	♮♮	♯♯C
♯F	♮	♮♮E	♯♯F	♮	♮E	♮♮A	♯♮	E	♮A	♮♮D
♯E	A	♭D	♮♮G	♯A	D	♭G	♯♯A	♯D	G	

Circolazione di tutte le Terze minori.

	note	Chiaui
E.	—	A. —
	—	C. ♭.
	—	♭E. ♭♭.
	—	♭G. ♭♭♭.
	—	♭♭. ♭♭♭♭.
	— . .	♭♭D. . .
	— . .	♯♯D. . .
	—	♯♯F. ♯♯♯♯.
	—	♯A. ♯♯♯.
	—	♯C. ♯♯♯♯.
	—	E. ♯.
	—	G. ♮♭.
	—	♭. ♭♭.
	—	♭D. ♭♭♭.
	—	♭F. ♭♭♭♭.
	— . .	♭♭A. . .

	note	Chiaui
	— . .	♯♯A. . .
	—	♯♯C. ♯♯♯♯♯.
	—	♯E. ♯♯♯♯.
	—	♯G. ♯♯♯.
	—	♭. ♯♯.
	—	D. ♭.
	—	F. ♯♭.
	—	♭A. ♭♭♭.
	—	♭C. ♯♯♭.
	— . .	♭♭E. . .
	— . .	♭♭G. . .
	—	♯♯G. ♯♯♯♯.
	—	♯♭. ♯♯♯.
	—	♯D. ♯♯♯.
	—	♯F. ♯♯♯.
		A. —

T.... 0000.

Divisione II monocordo

229

Spartimento delle Chiavi con i #

Andando per gl'intervalli	Con	con	Con	con	con	con	con
in su	#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
#	8#	9#	10#	11#	12#		
ba	4b		2b	b			
#a	3#	4#		6#		8#	9#
ba	2b	b					
#3.	5#	6#		8#	9#	10#	11#
4		#	5b	4b	3b	2b	b
#4	7#		2#	3#	4#	5#	6#
5	2#	3#	3b	2b	b		#
b5.	5b	4b				7b	6b
b6.	3b	2b		7b	6b	5b	4b
#6	4#	5#	b	7#	#	2#	3#
#7	b		6b	5b	4b	3b.	2b
#7	6#	7#	#	2#	3#	4#	5#

1 .. 2.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
Segmento 15
... 12
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

Della Bottega

X .... Proslambanomeno. ~~2003~~ 4601 1 ..... I.

Sportatione delle Chiavi con b

231

Chiavi	Con b	Con 2b	Con 3b	Con 4b	Con 5b	Con 6b	Con 7b.
#	6#	5#	4#	3#			7#
bark	6b	7b	~~2b~~		3b	4b	5b
#ark	#	Cl: p:	b	2b	4#	3#	2#
bark	4b	5b	6b	7b	b	2b	3b
#ark	3#	2#	#	Cl: p:		5#	4#
+	2b	3b	4b	5b	#	Cl: p:	b
#+	5#	4#	3#	2#		7#	6#
s	Cl: gmo	b	2b	3b	3#	2#	#
bs	7b	~~6b~~			4b	5b	6b
bt	5b	6b	7b		2b	3b	4b
#t	2#	#	Cl: p:	b	5#	4#	3#
b>	3b	4b	5b	6b	Cl: p:	b	2b
#>	4#	3#	2#	#	7#	6#	5#

... 1.
... 2.
... 3.
... 4.
... 5.
... 6.
... 7.
... 8.
... 9.
... 10.
... 11.
... 12.
... 13.
... 14.
... 15.

X ... Prolambanomenos. ~~2000~~ 4600 I ..... I.

1140

Scala di Guido Aretino.

		b		♮
	ff		fa	
	ee		mi	la
	dd	la	re	sol
	cc	sol	ut	fa
	bb	fa		mi
	aa	mi	la	re
G	g	re	sol	ut
	f	ut	fa	
	e		mi	la
	d	la	re	sol
	c	sol	ut	fa
	b	fa		mi
	a	mi	la	re
G	G	re	sol	ut
	F	ut	fa	
	E		mi	la
	D		re	sol
	C		ut	fa
	B			mi
	A			re
G	G			ut

G A B C D E F G A B C D E F G

Scala dell'Aretino ridotta in tetracordi

		ff		fa	
		ee		mi	
		dd		re	
		cc		ut	fa
		bb	fa		mi
		aa	mi		re
	G	g	re		ut
		f	ut	fa	
		e		mi	
		d		re	
		c		ut	fa
		b	fa		mi
		a	mi		re
	G	G	re		ut
		F	ut	fa	
		E		mi	
		D		re	
		C		ut	fa
		B			mi
		A			re
	G	G			ut

Divisione del monocordo

215

Scala moderna de' Franzesi

		b	h
	E	si	mi
	D	la	re
	C	sol	ut
	B	fa	si
	A	mi	la
G	G	re	sol
𝄢	F	ut	fa
	E	si	mi
	D	la	re
	C	sol	ut
	B	fa	si
	A	mi	la
G	G	re	sol
𝄢	F	ut	fa

F G A B C D E F G A B C D E F

Scala moderna de' Franzesi

Hexachordum

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
Hexachordum
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

Hexachordum

X.... Prolambanomenos. 4 ton I.....

T.... 0000.

Divisione II monocordo

237

Opinioni de' Cantori Antichi, e Moderni, e sieno
Osservazioni sopra il Canto figurato
Di Pier Fran.co Doni Accad.co Filarmonico (In cr.)

pag. 2. La gran mente del Palestina / Palestina)
10. Oltre la Guida di Gio. fu ut, insegni Leggere tutte
l'altre sportate. / ma come si leggono.)
11. La moderna intonazione è assai cattiva
12. Non tutti sanno, che si fa il Tuon maggio
e il semituono.
— Intuona il D la sol re di cui acuto, come
l'Elasol. Chi ha l'orecchio fino tenta
che-ritrova.
17. Il difetto di stirazzar sempre all'uso di chi
canta di posizione giusto.
36. La correzione non è stata mai tanto neces-
saria, come adesso.
42. Abusi insoffribili, che ne' Recitativi si fanno
sentire.
44. Sig.r Baron Ballerini, nel suo Sag.o
Corbino nell'Amorevole.
46. Nella Introito, la Ragione istessa non è
più alla moda.
64. fermarsi sulle 7.e e 6.e di Basso fig. Risposta
del Riccati, detto il Cicolino.

[illegible] Ballerini

	7.. 8.
	.. 4.
	... 5.
	... 6.
	.. 10.
	.. 9.
	... 7.
	[illegible] 15
	... 2
	.. 11.
	.. 12.
	.. 10.
	.. 14.
	.. 15.
	.. 13.

9

X.... Prolambanomenos. ~~200~~ 4600. I..... I.

64. Sigr. Pistrucci, Inventor il più intiero de' nostri, e di tutti i tempi
— Sifacè, col suo divino Mellifluo.
70. Patetico, espressivo, e un pò meno personaggi potrebbon condur l'Atto alla eminenti del grado.
72. Il primo stile, che piacque su le scene, e in Comedi, fù quello di Pier Simonè, e di Andolfo.
74. Teatri. Vi viene l'origine degli Attori, e degli Autori.
— L. Le Muse dopo aver perduto il nome di Scienze &. corre pericolo d'esser riputate indegne d'entrare ne' Sacri Templi.
76. La credenza non conosce altri Nomi, se non quelli, che succedono al Tempo.
97. Un Cantore co' suoi noiosi Fagnissimi (n.b.)
101. Parlo di chi presume fare il Legislatore nell'Atto più finito di Canto.
104. Lo stile Emetico di chi canta a conto di suo.
105. L'impudenza di chi fa studiare in Latino le parole dell'Aria.
106 Passa sotto nome di modernità fiera.
— Che la sua prima noia dica all'Audienza: Ascolta, e muori (come fabbro Ferro)

T....0000.

Diuisione II monocordo

209

Primum omnium intelligendum est, quod omnis disciplinarum, quæ musicæ continentur, assuetudo quædam est, quæ nondum accepit, cuius gratia singula, quæ docentur, ipsi discenti sint discenda. Deinde reputandum, quod ad eiusmodi institutionem, et perceptionem, nondum adhibetur enumeratio Troporum: quocirca temerè dicunt plerique, quodcumque docenti, aut discenti collibuit.

Plutarc: de Musica. p: 176. 60. 1.

1 ... 2.
... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 12.
... 11.
... 12.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

X .... Prolambanomenos. ~~2000~~ 4000 I ..... I.

Sposizione
del Tuono B, Spuris.

in C_{bb}^{bbb}	Deve
D_{b}^{bb}	
E^{b}	
F_{bbb}^{bbb}	
G_{bb}^{bb}	
A_{b}^{b}	
B_{HHH}^{HHH}	
B_{bbb}^{bbb}	
C_{H}^{H}	
D_{HH}^{HH}	
E_{HHH}^{HHH}	
F^{H}	
G_{H}^{HH}	
A_{HH}^{HHH}	

Diuersione di monocordo

241

Sonitatum

Vel Dup. A G.	A.	C.	D	E.	F.
in, Chiavi com.	in, Chiavi com.	in, Chiavi com.	in, Chiavi com.	in, Chiavi com.	in, Chiavi com.
A	B	D	E	F	G
B	C	E	F	G	A
C	D	F	G	A	B
D	E	G	A	B	C
E	F	A	B	C	D
F	G	B	C	D	E
G	A	C	D	E	F
G	A	C	D	E	F
A	B	D	E	F	G
B	C	E	F	G	A
C	D	F	G	A	B
D	E	G	A	B	C
E	F	A	B	C	D
F	G	B	C	D	E

... 4.
... 5.
... 6.
... 8.
... 9.
... 7.
... 12.
... 10.
... 14.
... 15.
... 13.

X .... Proslambanomenos. ~~2203~~ 4601 ~~1304~~. I ..... I.

T.....

Dimissione di manoscritto

243

7.. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 8.
.. 9.
... 7.
segnato 15
... 12
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

X ... Prolambanomenos: ~~2205~~ 4600 ~~2304~~. I ..... I.

1160

Tom. 3000

Diuisione di manoscritto

245

7 .. 8.
.. 4.
... 5.
... 6.
.. 10.
.. 9.
... 7.
segnato 8
... 2
.. 11.
.. 12.
.. 10.
.. 14.
.. 15.
.. 13.

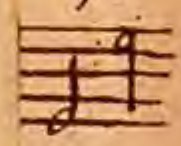
X ... Prolambanomenos. ~~220~~ 4600 ~~2300~~. I ..... I.

T.... 1068.

Divisione Monocordo

217

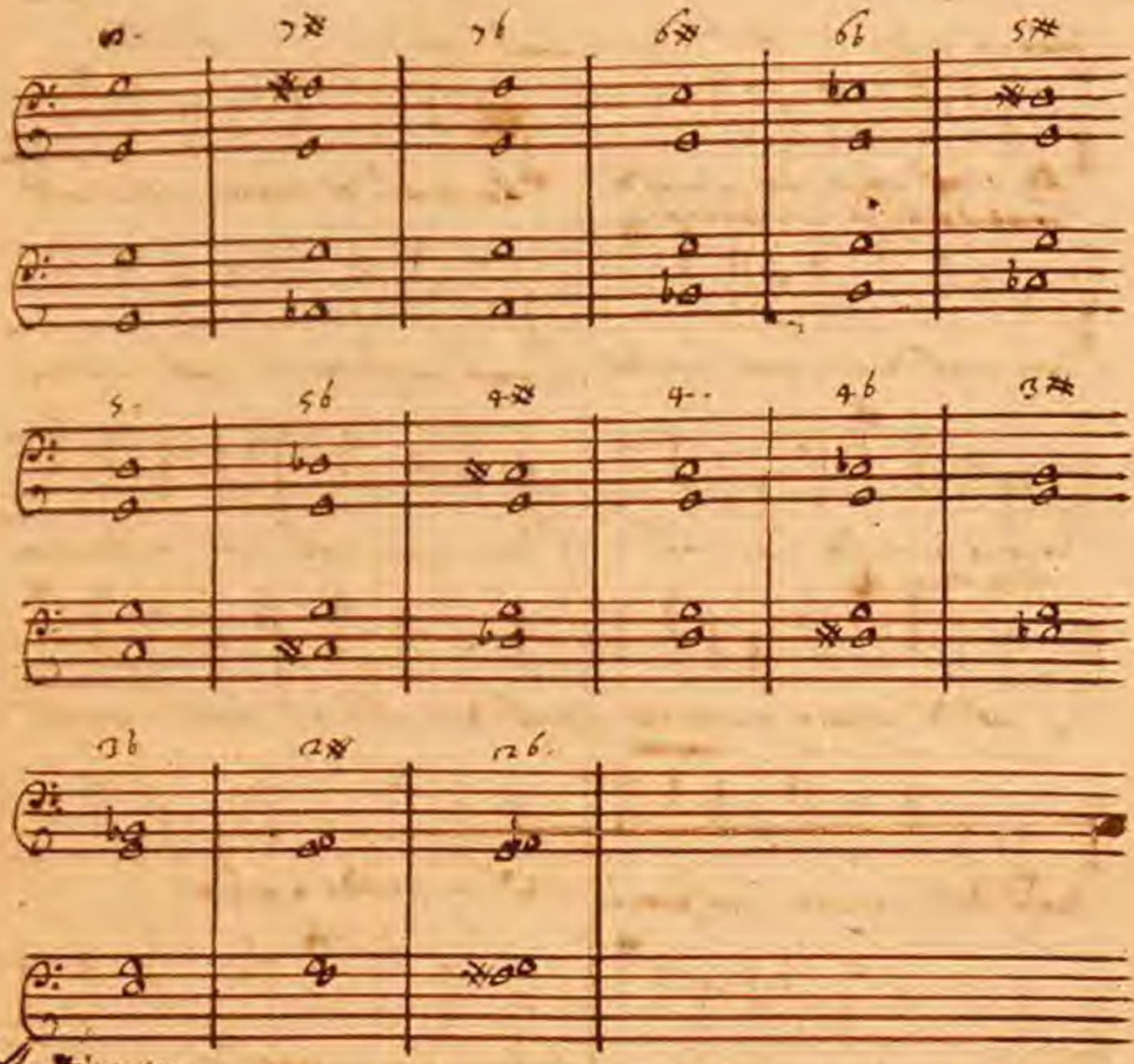
217



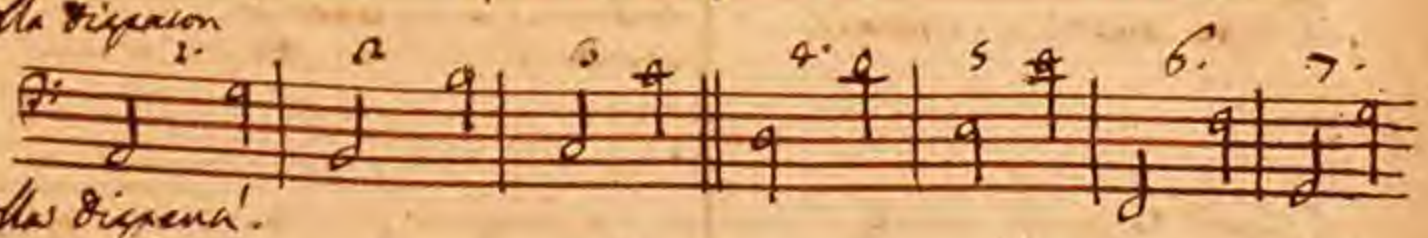
T.... 3000.

Tavolone H monocordo

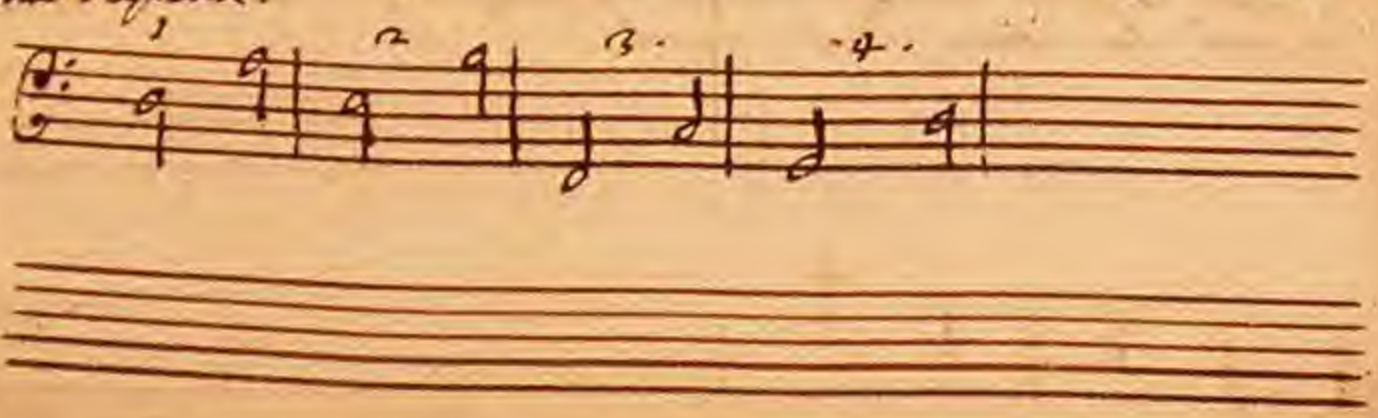
Intervalli.



2ª Alla Diapason



2ª Alla Diapenta.



. . 4.
. . . 5.
. . 6.
. . 8.
. . 9.
. . 7.
. . 12.
. . 11.
. . 12.
. . 10.
. . 14.
. . 15.
. . 13.

X . . . Protambanomenoj: ~~200~~ 4608. I . . . . . I.

Primo C.° b 5.ª

Secon.do C.° b 5.ª

Quinto. #5.ª

Sest.° #5.ª

b 5.ª

Vndec.° #5.ª

Duo. b 4 poi 6. — Tre.° poi 4 poi 6.

Per mag.° effetuare, pieno di Tutta giustizia, e cohercere

Per mag.° di Confor.° e Volleranz.°

per mag.° di minacce, e grida

Lamen.° supplicheuoli, mag.° amorose.

buono giocondo, per mag.° allegrezza

t.° devoto. per mag.° gravi, e lacrimose

mag.° di minacce meno dei= nenti, ma gravi

mag.° divine, Grav.° angeli specta.° ep.

mag.° dolci allegre, ma gravi.

Vlind.° al vecchio e giusto.

Dotto studioso e Lascivo.

studiosi e Lamentevoli secondo il Violino. Allegre, e gioc.°

Le Sinfonie de sopra secondo il Violino son sempre le corde gravi delle sopradette che entrano in altri Cori.

di queste due Sig.° non si eseguiscano i Cori per la gran difficoltà Armonica, e la seconda indistint. ecc.

T.... 0010.

Diuisione Armonicodo

251 165 283

Diapason. 2.1.

Diapente. 3.2.

Diatessaron. 4.3.

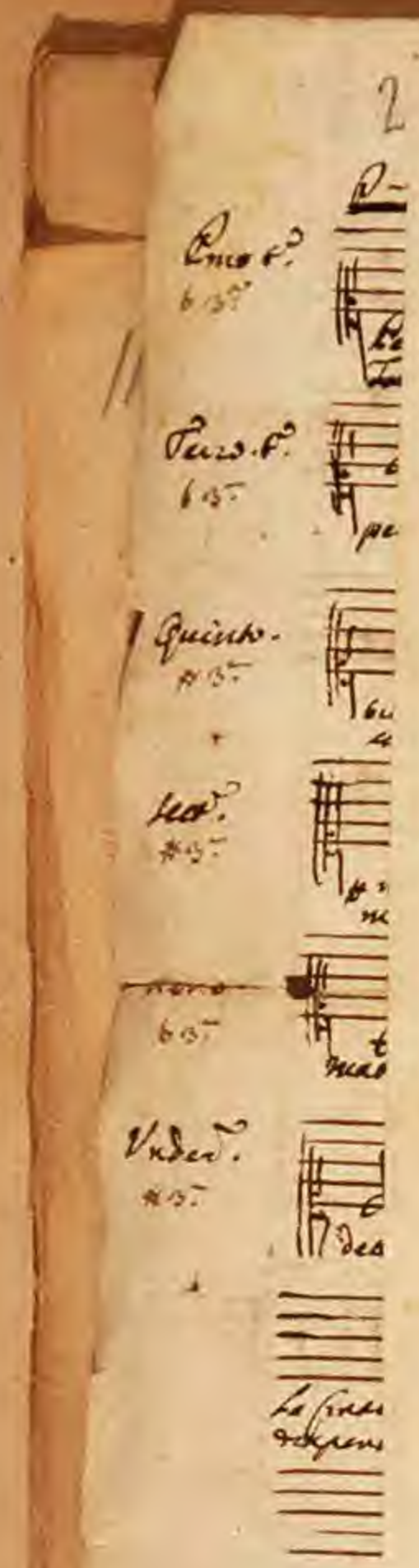
Hexachord: ma: 5.3.

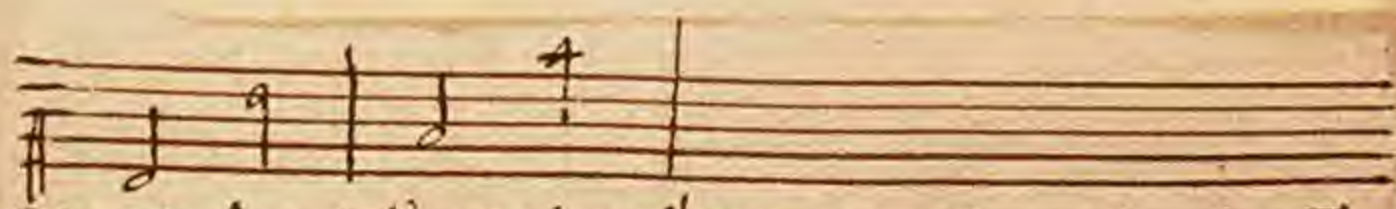
Hexachord: min: 6.5.

Ditony. 5.4.

... Hypatehypaton. ~~4096~~ 4096 ... 2 ... 1/3 + 1/9 Hyperimeion. ... 13.

X ... Prolambanomenos. ~~2187~~ 4608 I ... I.





di queste due ottave non si eseguiranno i tuoni per esser la prima individuabile armonica, e la seconda indivisibile armonica

T....3000.

Divisione del monocordo

Diapason - 2. 1.

Diapente. 3. 2.

Diatessaron. 4. 3.

Hexachordo maiu. 5. 3.

Hexachordo minu. 9. 5.

Ditonu. 5. 4.

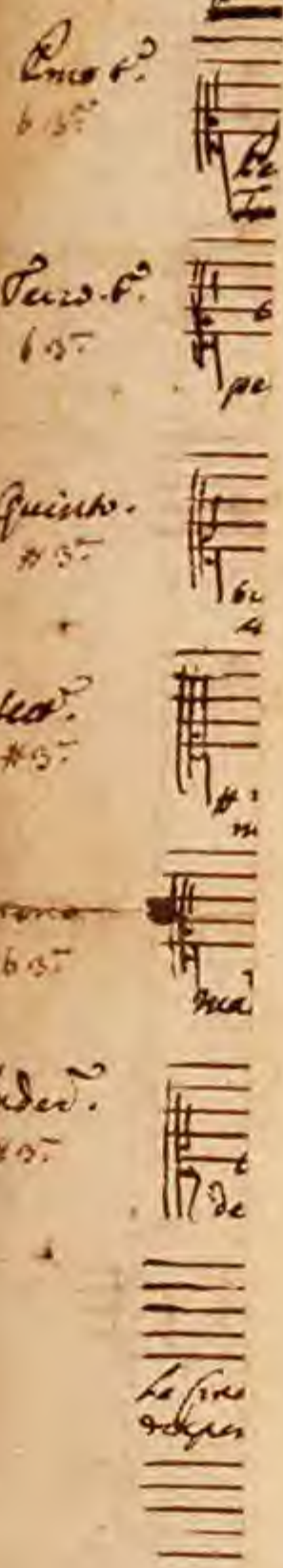
Semiditonu. 6. 5.

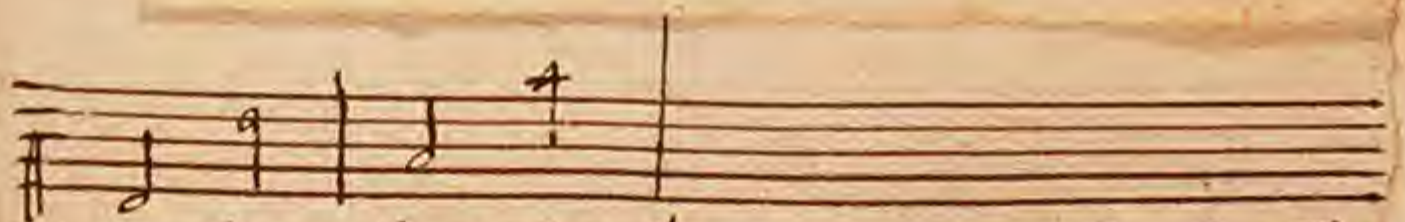
1153 65 783

...mengo. 8.
..... 4.
..... 5.
..... 6.
..... 8.
..... 9.
..... 7.
...chéjus, meuo. 15
.....
..... 11.
..... 12.
..... 10.
..... 14.
..... 15.
..... 13.
..... 1.

...Hypaschyaton. 4096 ... 2 .. 1/3 + hi Hypaimeon.

...Proslambanomeng. 4608 1.





di queste due 4.te non si encideranno i suoni per la più individuabile armonia, e la seconda individuerà esimmetria

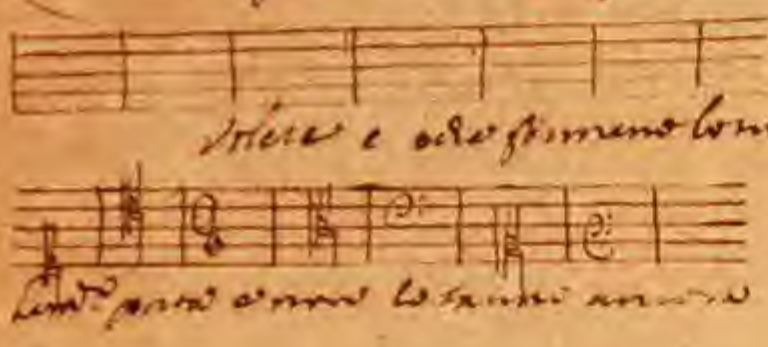
T.... 0000.

Divisione del monocordo

Le prime vent. à 2. 4 &c.

2 l'ottave 5te 4te 3. vent. non le vedr.

Ungedruckt Ungeschickt



Stelle e delle stimme sonno

Vent. parte d'esse le stanno assenti

Tab. I. Pg. 27. Il Semibr.

E	G	B	D	F	A	C
F	A	C	E	G	B	D
G	B	D	F	A	C	E
A	C	E	G	B	D	F
B	D	F	A	C	E	G
C	E	G	B	D	F	A
D	F	A	C	E	G	B
E	G	B	D	F	A	C

265 263

odred

vien.

mens. 3.

. . . . 4.

. . . . . 5.

. . . . 6.

. . . . . 8.

. . . . 9.

. . . . . 7.

. . . . . 11.

. . . . . 12.

. . . . . 10.

. . . . . 14.

. . . . . 15.

. . . . . 13.

. . . . . 1.

l'ottave, o l'ultime.

Hypaichyaton. 4ogb . . . 2 . . 1/3 + hi Hypaimeon

Proslambanomenos. 4bon

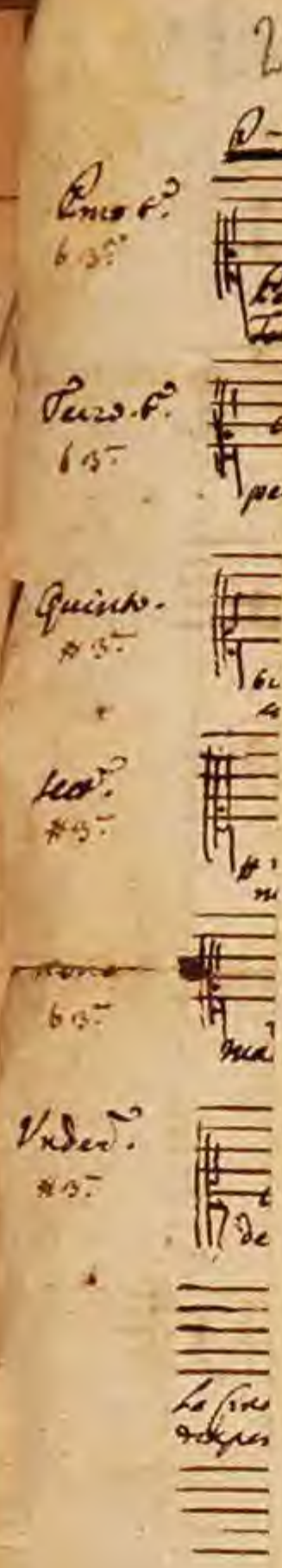
Anfangsbuchstab Ungerschicks

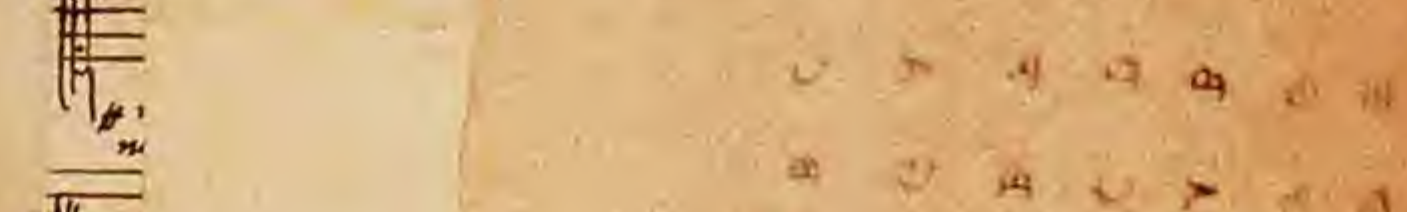
Stücke e adagiamento bonno

Lento passo e non lo sento mio

E	F	G	A	B	C	D	E
F	G	A	B	C	D	E	F
G	A	B	C	D	E	F	G
B	C	D	E	F	G	A	B
D	E	F	G	A	B	C	D
F	G	A	B	C	D	E	F
A	B	C	D	E	F	G	A
C	D	E	F	G	A	B	C

Fol. 1. Bl. 33. 11 Linien





di queste due 4te non si enciteranno i tuoni per la parte
indivisibile armonica, e la seconda indivisibile minore 4

T.... 3000.

Divisione Harmonica

257

		fa	sol	re	mi	fa	re	mi
		mi	fa	sol	re	mi	fa	re
		re	mi	fa	sol	re	mi	fa
		fa	re	mi	fa	sol	re	mi
		mi	fa	re	mi	fa	sol	re
		re	mi	fa	re	mi	fa	sol
		sol	re	mi	fa	re	mi	fa
7		G	A	B	C	D	E	F	7
8	b	C	D	E	F	G	A	B	6
9	a	F	G	A	B	C	D	E	12 5
10	6	B	C	D	E	F	G	A	11 4
11	4	E	F	G	A	B	C	D	10 3
12	5	A	B	C	D	E	F	G	9 2
	6	D	E	F	G	A	B	C	8 ff
		re	mi	fa	sol	re	mi	fa	
		mi	fa	sol	re	mi	fa	re	
		fa	sol	re	mi	fa	re	mi	
		sol	re	mi	fa	re	mi	fa	
		re	mi	fa	re	mi	fa	sol	
		mi	fa	re	mi	fa	sol	re	
		fa	re	mi	fa	sol	re	mi	

Le prime vind. è a. 9 ff.
E l'accomp.to delle 5. vnd. sue [illegible]

257 257 257

vdeed
[illegible]
accord. vnisons.
[illegible]
dod
[illegible] umeng.s Ff.
[illegible] 4.
[illegible] 5.
[illegible] 6.
[illegible] 11.
[illegible] 9.
[illegible] 7.
[illegible] 12.
[illegible] 10.
[illegible] 14.
[illegible] 15.
[illegible] 13.
[illegible] 5.

fa	sol	re	mi	fa	re	mi	
mi	fa	sol	re	mi	fa	re	
re	mi	fa	sol	re	mi	fa	
fa	re	mi	fa	sol	re	mi	
mi	fa	re	mi	fa	sol	re	
re	mi	fa	re	mi	fa	sol	
sol	re	mi	fa	re	mi	fa	

.7.		G	A	B	C	D	E	F	7.
.8.	b	C	D	E	F	G	A	B	6.
.9.	a	F	G	A	B	C	D	E	10. 5.
.10.	g	B	C	D	E	F	G	A	11. 4.
.11.	f	E	F	G	A	B	C	D	10. 3.
.12.	e	A	B	C	D	E	F	G	9. 2.
	d	D	E	F	G	A	B	C	8. #.

re	mi	fa	sol	re	mi	fa
mi	fa	sol	re	mi	fa	re
fa	sol	re	mi	fa	re	mi
sol	re	mi	fa	re	mi	fa
re	mi	fa	re	mi	fa	sol
mi	fa	re	mi	fa	sol	re
fa	re	mi	fa	sol	re	mi

Cno 4.o
b 5.a

Cuo 4.o
b 5.a

Quinto.
5.a

Sesto
5.a

b 5.a

Vndec.o
5.a

di queste due 4.e non si encitevano i tuoni per esser la prima
indivisibile armonica, e la seconda indivisibile armonica #

Divisione del monocordo

7	C	F	B	E	A	D	G	7
8.b	F	B	E	A	D	G	C	6
9.a	B	E	A	D	G	C	F	10.5
10.5	E	A	D	G	C	F	B	11.4
11.4	A	D	G	C	F	B	E	10.9
10.5	D	G	C	F	B	E	A	9.a
6	G	C	F	B	E	A	D	8.#

La prima corda è a. 4. #.

. . . . . 4.

. . . . . 5.

. . . . . 6.

. . . . . 9.

. . . . . 7.

. . . . . 11.

. . . . . 12.

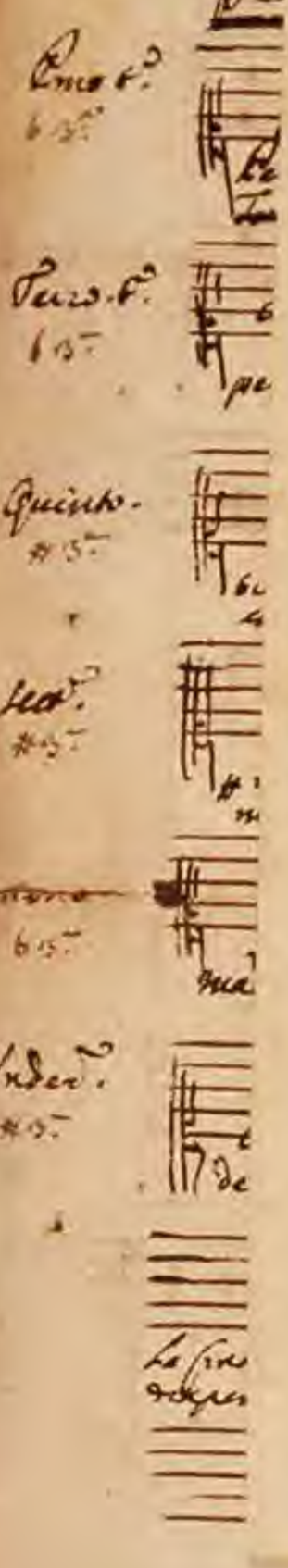
. . . . . 10.

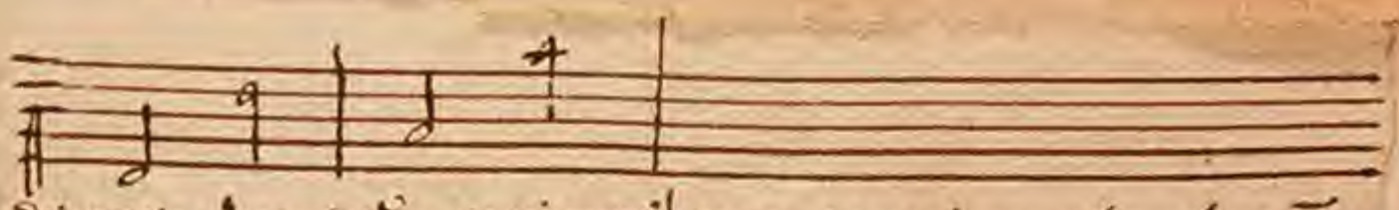
. . . . . 14.

. . . . . 15.

. . . . . 13.

. . . . . 8.





di queste due Ott.e non si eseguiscano i tuoni per esser la parte individuale tonica, e la seconda indivisa ed immedia-

T....0002.

Divisione del monocordo

251

Le prime vent'è 2. 4. 8.
2 l'ottava della 1. 2. 4. 8.

251

Lezione 5ta della 1. 2. 4. 8.

[illegible] 2. 4. 8.

[illegible] 2. 4. 8.

[illegible]

Quinto
b 5ª

Quinto
1 5ª

Quinto
5ª

Sesto
5ª

Sesto
b 5ª

Undec.
5ª

di queste due 4ª non si enciderano i tuoni per la parte
indivisibile armonica, e la seconda indivisibile armonica

T.... 2000.

Divisione di nouecento

205 253

Le gem. rond. è n. 4 #.

è l'accomp.t della 5. sup.t con la med.

Vdite e l'acc.t è 4. #. della nota sup.t accod.

si ascolta nella ord.a nota, acc.t ord.

Odono nella 3. sup.t con 4. e 6.

La lee. rond. è n. #. 4. 6.

è l'accomp.t ord. della nota sup.t con la 7.

si ascolta nel 4. loco, comp.t ord.

Onella nota grave sup.t pedi loco con 4. 6.

Alla med.a nota si può dar pun.d 4. 6. ord.

Pria la Prima rond.

Pria la lee.a ascoltandola nella 4. loco.

Allora la 4. e 6. è ben ascoltata nella prima rond.

Pria lee.a rond. passa per necessit.a di dover ripigliarsi una nota, ove sola un *.

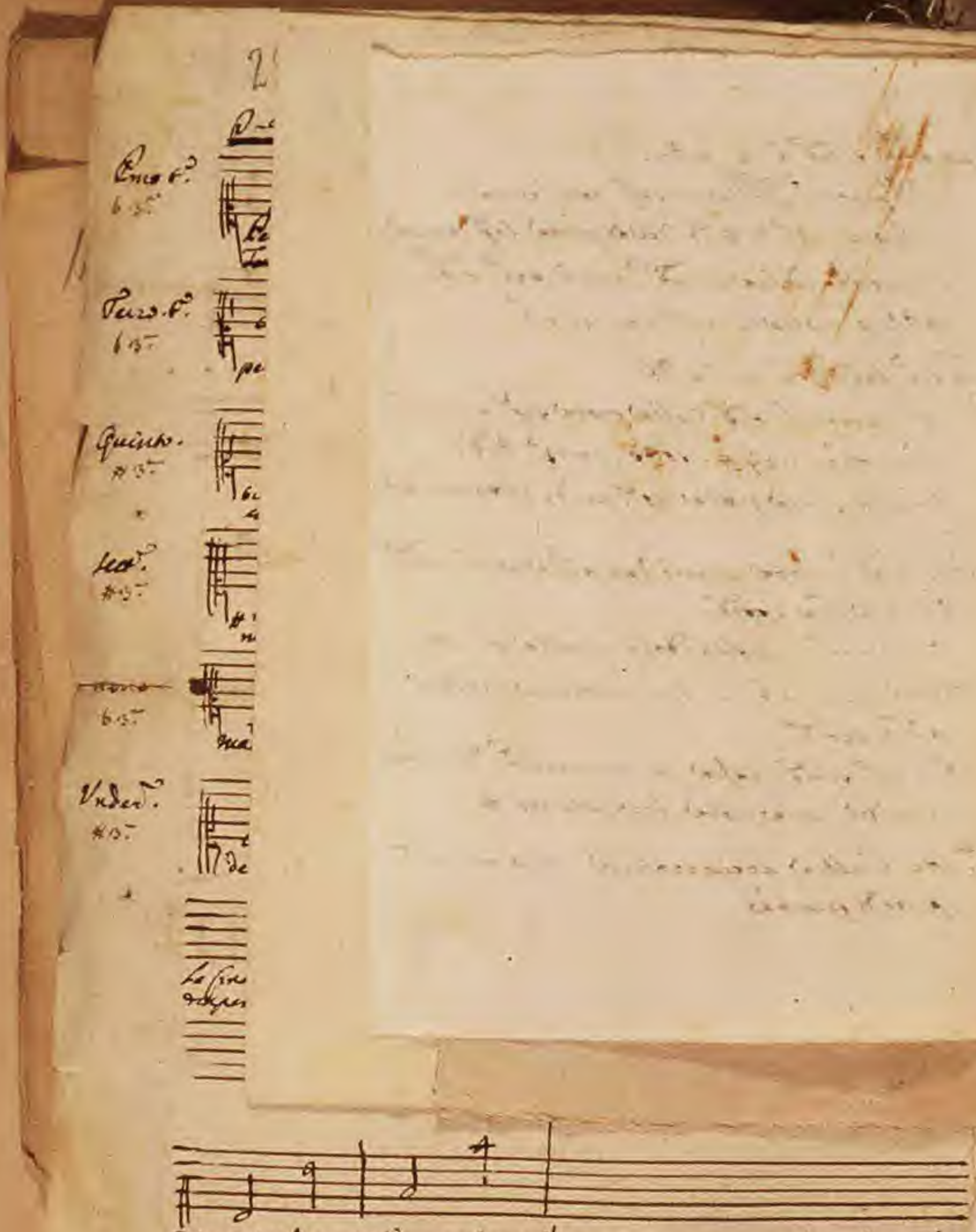
Tutte l'altre ascoltansi, ma in tutt. parte di guardia

Le 6.te si può dar pun.d ad ogni modo,

ove giunta, e stimandosi che richiedesi la canzonetta, non rompe l'una, o l'altra.

... Hypaechypatoid. ... 1 ... Hypaeimeiond. ... 13.

... Prolambanomen.s ... 1 ... 1.


Quinto
Quinto.
Sesto
Ottavo
Nono
Decimo
di queste due 4te non si emetteranno i suoni perfetti la prima
indivisibile armonica, e la seconda indivisibile armonica

T.....oooo.

Divisione di monocordo

255 253

Quando la nona sarà grande, o grandi maggiore
della seguente la quinta minore
Quando tale, o grande di tutte consonanze.
della nona la quarta magg.
Simile. quando la nona grande, o quarta
ovvero grande, o quinta, cioè quando que-
sta grande non deve seguire di quel
non saltare, che la quarta magg.
come si fece nel precedente.

Tutte le volte richiedono l'obbligo della
seguente, e perciò la quinta, la
consonanza sarà sempre quinta.

Nello studiare poi seguirà che le volte
che succedino obbligano, e particolare.
nelle nona, e quinta cioè se nella
consonanza la 5ª

Tre note avanti cadenza richiede la 5ª
Sempre avanti cadenza sarà per lo più
o quinta, o terza consonanza insieme,
ovvero quinta, e ottava quando che
richiedesi la seguente, non compre
e l'una, o l'altra.

... Hypatechyperbolæon ... 15.

... Hypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... a ... ½ + hi Hypaticmeson. ... 13.

... Parhypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 12.

... Parhypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 11.

... Lichanohyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 10.

... Lichanohyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 9.

... Parhypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 7.

... Hypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 6.

... Hypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 5.

... Hypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 4.

... Hypatechyperbolæon. ~~xoqm~~ +oqb ... 3.

X ... Proslambanomenos. ~~xoqm~~ +oqb ... I ... I.

Encadenya
b. 5ª

Pausa
b. 5ª

Quiebro
#3

Mordente
#5ª

Trino
6.5ª

Vnderrepique
#5ª

Pausa ó Calderon, o cuando quiere
decir cadenya mayor.
Ligura pero mientras el tiempo lo admita
o Rodela de ella vaya la misma en vez de la
cadenya mayor. Vease las cadenyas inbers.

Quando no dize tiempo, ciòà cayga una
corta, o cayga alguna nota, che vadia pero
à cuerà la 3ª mayor empiezando sobre la 3ª
mayor pero siempre una posa dopo.

Cadenya è di 2 he corte, ciòà, la prima
di un compasso, e l'altra nella 1ª di
cadenya, la quale corta di cayga mayor
e minor.

Cad. è di dece tiempi, e si chiama cad
denya di gran tiempo, e nella 1ª di secondo
la quale corta, (di quatro nel gran tiempo
empiezan à cuerar nella nel secondo
tiempo della nella 1ª della cadenya, ciòà
cayga mayor, pequeña, e minor, e cuerà
siempre e in una nota di dece tiempi, o
in altra di pari valor accomodandosi alla
cantilena.

[illegible] non si chiamano i non pueden la prima
individuale armonica, e la seconda individuale immediata

Seconda Cad. di ciascun Tetr., cioè dalla
Mes., cioè nuov., e corda di ciascuna Cad.
immediata nel grave tuono, secondo num.
ro giusto e retto, cioè della prima
giusta congiunta contiene, cioè dalla Cad.ma
nell'ultimo di questo la ragione cioè
5.ta 5.ta e 7.ma a giusto l'acuta per lo
più giusto corrisponde a quella Mes.ta che
dista 3.za 4.ta e 3.za ossia nella forma
tura la 3.za 4.ta e la 3.za

Seguono e ultima Cad. dimunita cioè
di grande tempi, cioè 3.za 5.ta
nel grav.o, 4.ta e 6.ta nel o mod.o o mag.o
secondo il tuono, nel sec.do tempo; 4.ta e 5.ta
nel terzo tempo; seguono 5.ta e 7.ma nel
grande, e ultimo tempo, e ciò dice Cad.za
di grande fis.ta cioè secon.o

= Le cadenze di corde si trattano con questo ord.
ne una corda solo si fa la ricerca di
Cad.za. Due corde nel sec.do luogo si fa
la Cad.za e la ricerca. Tre corde, alla
prima la Cad.za la seconda si passa oltre, e alla
terza la ricerca. A quattro corde si fa

.... Hypaichyperbolæon. ... 15.

.... Hypaichyperbolæon. 4096 ... 2 ... 1/3 + 1/4 Hypaimeson. ... 13.

X .... Prolambanomenos. 4608 ... 1 ... 1.

[illegible] la cad.ª ad ell'altra in vece della
cad.ª la 4.ª ch.ª la qual b.ª tara, o mia, o
mag.ª vacua d'onore. La seconda mano
si passa sola, e la terza mano si fa da
la seconda d'ogni e la ultima come si passa
sola. [illegible] si chiama ch.ª passa.

Juan, ch' la (compagn.ª) si chiede se' d'accom-
pagnare [illegible] [illegible] [illegible], allargan
si da la seconda mag.ª e.ª alla cad.ª la 5.ª e.ª
d'ell'altra la 5.ª e.ª alla terza la cad.ª
e all'ultima la seconda.ª

* d'ell'altra la 4.ª e.ª

individuali armonica, e la seconda individuale armonica p

Diuisione 11 monocordo

[illegible]

[illegible] 4.

[illegible] 5.

[illegible] 6.

[illegible] 8.

[illegible] 9.

[illegible] 7.

[illegible] 10

[illegible] 12.

[illegible] 11.

[illegible] 12.

[illegible] 10.

[illegible] 14.

[illegible] 15.

[illegible] 13.

[illegible] I.

indivisibili tonnica, e la seconda individua semimetra

T.... 3000.

Divisione di monocordo

Aug. Hibf. Hr. Meerh

271

Le Chiavi sono 15, distinte in note

Di molle grave — B. Quad. grave — Nat. grave

B. molle acuto — B. Quad. acuto — Nat. acuto

B. molle sopracut. — B. Quad. sopracut. — Nat. sopracut

Di queste note Chiavi, le acute sono alterate

non cane vigesimo altro, che due

Nat. grave corrispe nota sequente [illegible]

B. Quad. acuto [illegible] nota [illegible]

Le Chiavi su l'intavolatura sono sette

di prima della Quinta ministra

B molle grave nel secondo rigo

B. Quad. grave nel secondo spatio

Nat. grave nel quarto rigo

B molle acuto nel quinto spatio

B. Quad. acuto nel sesto rigo

Nat. acuto nell'ultimo spatio

Chiavi della mano destra

B. molle acuto sopra il primo rigo

B. Quad. acuto nel primo rigo

Nat. acuto nel secondo spatio

B. molle sopracut. nel quarto rigo

B. Quad. sopracut. nel quarto spatio

Nat. sopracut. nel sesto rigo

[illegible] ... 4.

[illegible] ... 5.

[illegible] ... 6.

[illegible] ... 8.

[illegible] ... 9.

[illegible] ... 7.

[illegible] ... 12

[illegible] ... 11.

[illegible] ... 12.

[illegible] ... 10.

[illegible] ... 14.

[illegible] ... 15.

[illegible] ... 13.

[illegible] ... 1.

Del Contrappunto

Del accompagnare sopra note, e le da la
terza, e la Quinta [illegible]
sotto di Quarta in giù, e quarta in su, sono
Eadem, a guisa di Cadenza [illegible]
Quando vna Cadenza si dà loro la Quarta
salvata con la terza maggiore
Quando sono Specie di Cadenza si dà loro
la terza maggiore.
Quando vn più note, che valgono di grado,
alla prima si dà la sua accompagna-
tura; all'altra, quinta, e sesta, vn poco bat-
te sesta; all'ultima la sua accompagnata.
Quando vn più note, che scendono di
grado, alla prima la sua accompagnata.
all'altre sempre sesta; alla penultima
la terza saltata, con la sesta maggiore;
all'ultima la sua accompagnata.
I numeri vogliono al cinque sempre la
Quinta; e si intende la sua Terza.
I numeri sotto al cinque sempre la terza,
e si intende la sua Quinta.

Gran-

[illegible] proper a [illegible]
indivisibili armonica, e la seconda indivisibile armonica [illegible]

Quando non si dell'espressione terza vna Gram:
ma, il Compositore pone i numeri, uno so=
pra all'altro, e allora si fa quel, ch'è scritto.
Quando si trouano due note chiamate trino di
terza all'insù, e che la seconda abbia
il diesis; allor prima si da la terza magg.
e poi la 8 molle e le dà la terza min.
Quando vn due' corde, che seconda di
terza, e che la prima abbia il diesis;
alla seconda si dà la terza magg.
e se ha il B molle, la terza min.

Tasti, che dogliono la vostra
Mamiè, Dlami, e Bemmi il primo della
Voce, e tutti quelli che anno il diesis.
Quando si trouano due note, che scendino
di grado, cioè dà Mamiè a Zirolacut;
Da Dlami a Delarothè; e da Bemmi a
Mamiè, alla prima nota si dà la terza
magg., e alla seconda la sua seconda:
grande.
Quando si trova il nand. due, ci s'intenda
il Quatro, e quando si trova il quattro,
ci s'

numeri	3.	
	4.	
	5.	
	6.	
	8.	
	9.	
	7.	
	15	
	12	
	11.	
	16.	
	10.	
	14.	
3:	Lichanos hypaton.	15.
4:	Hypaichanos.	13.
	Prolambanomenos.	1.

si intendono di duolo [illegible]

Quando si trovano più note, che succedino, o che salgano di grado; cioè di semiminime a crome; di crome a semicrome, o altre simili alle sue, che non accompagnano, o altre o sole, o con altre accompagnate, o altre

Quando si trovano due note, che scendono di grado, alla prima si dà quanto le tocca o sola, o seconda che accompagnata.

Quando si trovano due note, che ascendono di grado, alla prima si dà la sua accompagnata; e alla seconda la sua.

[illegible] proprie a una individuabili musicali; e la seconda individuò ai musicali

T....3000.

Direttione di manocordo

275

283

Tuoni Ecclesiastici.

Mixolydius.	G.	sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol.
Aeolius.	A.	re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re.
Ionicus.	C.	fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa.
Dorius.	D.	re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re.
Phrygius.	E.	mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi.
Lydius.	F.	fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa.

Trasportate in l'altre corde Diatoniche.

Tuoni Eccl.

G.	A.	B.	C.	D.	E.	F.
A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.
C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.
D.	E.	F.	G.	A.	B.	C.
E.	F.	G.	A.	B.	C.	D.
F.	G.	A.	B.	C.	D.	E.

Si vedono le Chiavi con essi accidenti

Il primo Accidente suppone il 2° il 3° suppone il 2° e il 4° esig. (Vedi b)

# in Chiave.	1. F.	2. C.	3. G.	4. D.	5. A.	6. E.	7. B
b. in Chiave.	1. b.	2. E.	3. A.	4. D.	5. G.	6. C.	7. F.

Si danno di 4ª in giù, e poi di 5ª in su successivam.

Si dà al Cont., di 5ª in giù, e poi di 4ª in su successivam.

... Synemmenon ... 8.

... 4.

... 5.

... 6.

... 9.

... 7.

... Diezeugmenon 15

... 12.

... 11.

... 12.

... 10.

... 14.

... Parhypatehypaton. 3 1111. ... 3 ... 1/17 + di Lychanos hypaton. ... 15.

... Hypatehypaton. 4096 ... 2 ... 1/3 + di Hypaton meson. ... 13.

... Prolambanomenos. 4608 1. ... 1.

T....0000.

Divisione di monocordo

247 253

Specie dello 5°, e dello 4° in ogni Duono Oct.° e dove sono le 3.e #, o 3.e b.

G. 3.e
A. 2.e
C. 3.
D. 2.
E. 1.mo
F. 4.e

Specie dello Diapente

2.e
1.ma
3.e
2.e
1.mo
3.e

Specie dello Diatessaron.

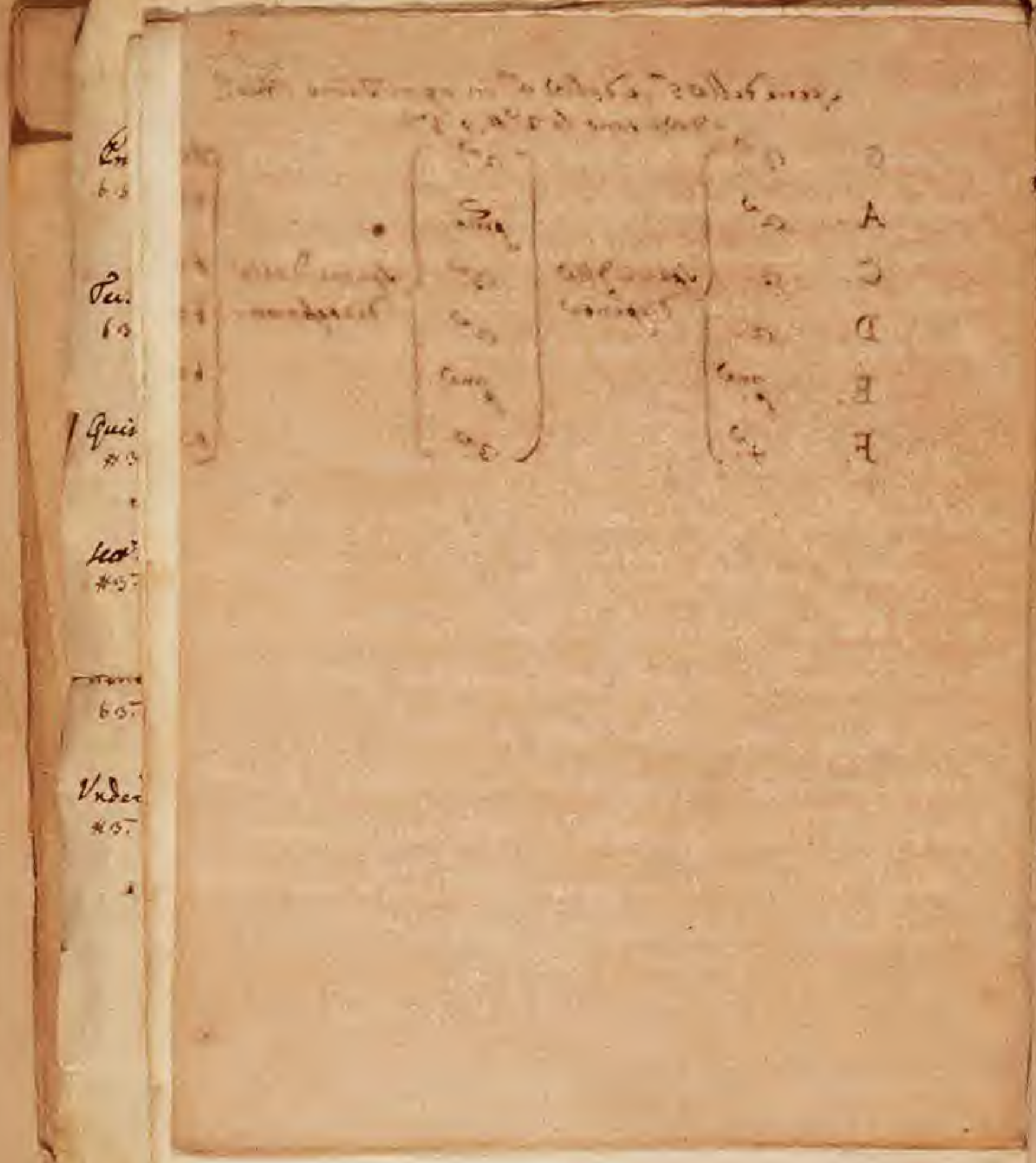
#
b
#
b tabamenon. 2.
b . . . . . 4.
. . . . . 5.
#3 . . . . . 6.
. . . . . 10.
non. . . . 9.
. . . . . 7.
. Paichdiezeugmenon 8
. 12
. . . . . 11.
. . . . . 12.
. . . . . 10.
. . . . . 14.

3. 4. .... Parhypatehypaton. 3.mon. 2944. . . 3 . . 1/17 + di Lychanos hypaton. . . . . 15.

.... Hypatehypaton. 4.ogb 2048. . . . 2 . . 1/3 + di Hypatemeiton. . . . . 13.

ce gi

X .... Prolambanomenos. 4.bon 2304. I . . . . . I.



individuali numerica, e la seconda individuo numerica

T....ooo.

Direttione H manocordo

279 253

Ove più stromenti diversamente accordati, ciascheduno
più alto, o più basso dell altro
sonare la medesima Compositione, senza che gli stromenti
scordino.
E sonarla ove osservata, secondo qualsivoglia intervallo.

Esempio.

Con un Cegale, un Fagotto, e due Flauti.

Il Cegale non è Corista, ma è più alto una Quarta.
Il Fagotto è più basso del Cegale un Semituono Maggiore
Il 1mo Flauto è più alto del Cegale una terza minore
Il 2do Flauto è più basso del Cegale un tuono.

La Sinfonia è con quatro divisi in chiave.
Il Basso continuo mutà spesso chiave in Tenore, e Contralto.
I Cantori, che deono seguitare dopo la Sinfonia, vogliono,
che ella si riduca a Tuono Cantabile, e che ella si porti
una Quarta più bassa, quanto il Cegale è più alto del Flauto.

abnormenq:.. 8.
..... 4.
..... 5.
..... 6.
..... 11.
enon:.... 9.
..... 7.
o Tritedejm, menor 15
..... 12
..... 11.
..... 10.
..... 14.

3. 4. .... Parhypatehypaton. 3tonn. .. 3 .. 1/12 + hi Lychanoshypaton. ..... 15.

.... Hypateshypaton. 4ovb .... 2 .. 1/3 + hi Hypatemeson. ..... 13.

9 8

X .... Prolambanomenq: 4bon I ..... I.

Con più strumenti differentemente accordati, ciascheduno più alto, e più basso dell'altro
Imitare la medesima Composizione, senza che gli strumenti secondino.
Ritornarla poi sottosopra, secondo qualsivoglia intervallo.

Esempio.

Con un Cegale, un Fagotto, e due Flauti.

Il Cegale non è Corista, ma è più alto una Quarta.
Il Fagotto è più basso del Cegale un semituono maggiore
Il primo Flauto è più alto del Cegale una terza minore
Il sec: Flauto è più basso del Cegale un tuono.
La Sinfonia è con quattro diesis in chiave.
Il Basso continuo muta spesso chiave in Tenore, e Contralto.
I Cantori, che deono seguitare dopo la Sinfonia, vogliono, che alla si riduca a Tuono Cantabile, e che alla li sporti una Quarta più bassa, quanto il Cegale è più alto del Flauto.

Per le Compos.ni Diatoniche

Il Regale.	G.		7.	6	~~Basso~~
Il Fagotto.	b.	unisoni.	61.	56	~~Mezzo soprano~~
Il 1mo Flauto	E.		3.	2	~~Primo Soprano~~
Il 2do Flauto	A.		6.	2	~~Secondo soprano~~ Contralto.

Per la Compos.ne Cromatica-Dura, con 4 #.

Regale	2.	4#.		G.	4#. Basso.
Fagotto	3.	b.	Uniti	A.	b. M.o Soprano.
1mo Flauto	#7.	7#.		C.	7# Tenore.
2.do Flauto	#3.	6#.		E	4# Contralto.

Sopraduri una 4.a in giù salta Tenore.

Diede con 4#.

Regale	#6.	5#.
Fagotto	7.	6.
1mo Flauto	#4.	2#.
2.do Flauto	#7.	7#.

... proprio a fare
individuale armonica, e la seconda individuale accompagnamento

Per le Compos.ni Diatoniche

Il Regale.	G.	unisoni.	7.	o ~~Basso~~
Il Fagotto.	bA.		b1.	5b ~~Mezzo Soprano~~
Il 1mo Flauto	E.		3.	3#. ~~Quinto di Soprano~~
Il 2do Flauto.	A.		6.	1#. ~~Mezzo Soprano~~ Contralto.

Per la Compos.ne Cromatico-Dura, con 4#.

Regale	2.	4#.		G.	4#. Basso.
Fagotto	B.	b.	cioè	A.	b. M.o Soprano.
1mo Flauto	#7.	7#.		C.	7# Soprano.
2.o Flauto.	#3.	6#.		F	6# Contralto.

Sposerabun una 4.a in giù dalla Soprano.

Viola con 4#.

Regale	#6.	5#.
Fagotto	7.	o.
1mo Flauto	#4.	1#.
2.o Flauto	#7.	7#.

T.... 0000

Diuisione Il monocordo

281

Per sonare co' sopradetti stromenti le sopradette
Diatoniche.

Il Regale suonà Le con Le Chiavi che son segnate
nella parte, Basso, Tenore, e Contralto.

Il Fagotto dee mutar le Chiavi.

Di Basso in Mezzo soprano } con cinque b molli.
Di Tenore in Chiave di violino
Di Contralto in Basso.

Il 1mo Flauto dee mutare la chiave
Di violino in soprano con tre diesis.

Il 2do Flauto dee mutare la chiave
Di violino in Contralto con due diesis.

Per sonare la sinfonia con 4 ♯.
senza sportare.

Il Regale suona Le Chiavi che son segnate.

Il Fagotto le muta

Di Basso. in Mezzo soprano. } con un ♭ molle
Di Tenore, in Chiave di violino
Di Contralto in Basso.

Il 1mo Flauto muta la Chiave di Viol.no in soprano con tutte ♯.

Il 2do Flauto la muta in Contralto con sei ♯.

.... Parhypatehypaton. .... -B- 1/12 + di Lychanoshypaton. .... 15.

.... Hypatehypaton. .... A- 1/3 + di Hypatemeson. .... 13.

.... Prolambanomenos. .... I .... I.

Per sonare co' sopradetti stromenti le sonate di
Clatoniere.

Il Regale suona le Chiavi dove son segnate
nella parte, Basso, Tenore, e Contralto.

Il Fagotto dee mutar le Chiavi.

di Basso in Mezzo soprano } con cinque b molli.
di Tenore in Chiave di Violino
di Contralto in Basso.

Il 1mo Flauto dee mutare la chiave
di Violino in soprano con tre diesis.

Il 2do Flauto dee mutare la chiave
di Violino in Contralto con due diesis.

Per sonare la Sinfonia con 4 ♯.
senza sporcare.

Il Regale suona le Chiavi dove son segnate.

Il Fagotto le muta

di Basso, in Mezzo soprano.
di Tenore, in Chiave di Violino } con un b molle
di Contralto in Basso.

Il 1mo Flauto muta la Chiave di Viol.no in soprano con sette ♯.

Il 2do Flauto la muta in Contralto con sei ♯.

Per tornare la compos.: con 4 #.
sportata una 4.ª in giù.

Il Segale muta le chiavi
di Basso, in Tenore
di Tenore, in mezzo soprano } con cinque #.
di Contralto, in Soprano

Il Fagotto muta le Chiavi
di Basso, in ~~Tenore~~ B.ª di Violino
di Tenore in ~~mezzo soprano~~ Baritono. } chiave prima
di Contralto in ~~soprano~~ Tenore.

Il primo Flauto muta la sua Chiave di Viol.:

in Basso con otto diesis.

Il 2.º Flauto la muta
in Soprano con sette diesis.

— ... per la
individuabile armonica; e la seconda individua armonica p

Per tornare la sempr.e con 4 #.
ripetendo una 4.ta in giù.

Il Regale muta le chiavi
di Basso, in Tenore
di Tenore, in mezzo soprano } con cinque #.
di Contralto, in soprano

Il Fagotto muta le Chiavi
di Basso, in ~~Ten.re~~ Ob.e di Violino
di Tenore in ~~mezzo soprano~~ Baritono. } chiave sola
di Contralto in ~~soprano~~ Tenore.

Il primo Flauto muta la sua Chiave di Viol.no
in Basso con otto diesis.

Il 2.do Flauto la muta
in soprano con sette diesis.

T.... 0000.

Direttione Il mononcordo
Diatonico.

283

P.... Nete hyperboleon. ~~276~~ 1152: .. 16. ½. di Mese, o ¼ di Prolambanomenos .. 8.

.... Paranete hyperboleon. ~~1296~~ ..... 15. 1/11. + di Nete hyperboleon ..... 4.

.... Trite hyperboleon. ~~1458~~ 1359: .. 14. 1/11. + Paranete hyperboleon ..... 5.

.... Nete diezeugmenon. ~~1536~~ 1436: .. 13. ½. + di Nete hyperboleon ..... 6.

.... Paranete diezeugmenon. ~~1728~~ 1614: .. 12. 1/11. + di nete diezeugmenon ..... 8.

.... Trite diezeugmenon. ~~1944~~ 1811: .. 11. 1/11. + di Paranete diezeugmenon ..... 9.

.... Paramese ~~2048~~ 1918 .. 10. ⅓. + di nete diezeugmenon ..... 7.

.... hiperimenon ~~2199~~ 2054 .. 9. .... 1/11. + di paranete imenon. o Trite diezeugmenon 15

.... mese ~~2304~~ 2152 .. 8. ½. di Prolambanomenos .. 8.

.... Lichanomenon. ~~2592~~ 2421: .. 7. 1/11. + di mese. ..... 11.

.... Parhypatemenon. ~~2916~~ 2724 .. 6. 1/11. + di Lichanomenon ..... 12.

.... Hypatemenon. ~~3072~~ 2871: .. 5. ⅓. + di Mese. ..... 10.

.... Lychanohypaton. ~~3456~~ 3227 .. 4. ¼. + di Hypatemenon ..... 14.

.... Parhypathypaton. ~~3888~~ 3633 .. 3. 1/11. + di Lychanohypaton ..... 15.

.... Hypatehypaton. ~~4096~~ 3827 .. 2. ½. + di Hypatemenon ..... 13.

X.... Prolambanomenos. ~~4608~~ 4305 1 ..... 1.

A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
L
M
N
O

A	Proslambanomenos	Assumpta, addita, vel acquisita
B	Hypatehypaton.	Principalis principalium.
C	Parhypate hypaton.	Juxta principalem principalium.
D	Lichanos hypaton.	Principalium digitalis, sive indicatrix.
E	Hypate meson.	Principalis medium.
F	Parhypate meson.	subprincipalis mediarum.
G	Lichanos meson.	digitalis, sive hypatis mediarum
a	Mese	Media.
b	Paramese.	Juxta media.
c	Tritedizeugmenon	Tertia disiunctarum.
d	Paranetedizeugmenon	iuxta ultimas disiunctarum.
e	Netedizeugmenon.	ultima disiunctarum.
f	Tritehyperboleon.	tertia excellentium.
g	Paranetehyperboleon	iuxta ultimas excellentium.
a	Netehyperboleon	Ultima excellentium.
	Nete	Ultima
	Paranete	iuxta ultimas.
	Tritecimenon	Tertia coniunctarum.

3072

9 1538

9 bon

3072

Colde | Diffusione di Binocendo Ricevuto

1	—	Prima Colda grande	— — — 2600.
2	—	11. Le metà della prima	— — 2304.
3	—	26. quarta p. della prima	— — 1152.
4	—	15. noue ottavi della 26.	— — 1296.
5	—	14. noue ottavi della 15.	— — 1459.
6	—	13. quarto terzi della 26.	— — 1536.
7	—	10. quarto terzi della 13.	— — 2048.
8	—	12. noue ottavi della 13.	— — 1728.
9	—	11. noue ottavi della 12.	— 1944.
10	—	5. quarto terzi dell'8	— 3072.
11	—	7. noue ottavi dell'8.	— 2592.
12	—	6. noue ottavi della 7.	— 2916.
13	—	5. quarto terzi della 5.	— 4096.—
14	—	4. noue ottavi della 5.	— — 3456.—
15	—	3. noue ottavi della 4.	— 3888.
16	—	9. noue ottavi della 11.	— 2199.

Monochordum autem dicimus, quod tegumen exhibemus, quidque aliqui Symphoniam, et naturalem nominant. Huiusmodi communitatem inter subiectas in hunc modum facies. Cum tota ipsa chorda aliquot tandem aequalem partem, puta 2. postmodum dic ipsi alteri 1. Diuide totam in duo, et dimidio alterius 2. inde cum chorda 1 incipit; subdiuide in quatuor, et quadrans alterius 4, dodrans 16. inde cum his chordis incipiunt. Hic totam diuide in octo, et dimidio alterius 5. bessis 13. inde enim 5. subdiuisa in 6. et sexans alterius 3. subdiuide adhuc in 9. et nonus pars alterius 2. Secunda quod residuum est secundum diuide in 2. et dimidio alterius 10. Quod residuum alterius in duo, et quatuor, et dimidio alterius 11. quadrans 8. Quod residuum a quatuor in duo et quatuor, ac dimidio alterius 12., quadrans 7. Quod residuum a sexto in duo et quatuor, ac dimidio alterius 14. quadrans 9. Quod residuum a septima in duo, et dimidio alterius 15. Hic quae remanent consequentia.

Τονος μείζων. ω. ϑ.
Βαρυς μείζων. ιη. ιε.
Σύνημμενος. ιι. ιο.

Τετραχορδα: ὑπάτων. Principalis.
α. μεσῶν. mediarum.
β. διεζευγμένων. disjunctarum.
γ. ὑπερβολαίων. hyperbolæarum.

Βοήθει τετραχορδα ς. τελείας συστήματος
ἡ συνεζευγμένων. conjunctarum, seu
connexarum.
Ἐπιφορα ἐστ ἡ μετα, secunda ab
ipso, quæ ἐπιφέρεται ἀπὸ ὑπάτων, a
principio, ἢ παρανήτων. τῆς τῶν
ὑπατων

Τετραχορδα ἡνεμμένων.
Παραμεσοδιεζευγμένων ἐ μεσοδιεζευγμένων.
Τριτοδιεζευγμένων ἐ παραμεσοδιεζευγμένων.
Ἡ μεσῶν μία τοῦ ὑπατῶν ἀφεστὼς διεζευγμένων
ἐ μὴ μέσης τῶν μεσῶν μιᾶς μιᾶ.

Ἡ τετραχορδα ὑπατῶν ὑπερβολαίων συνημμένων
ἐ μεσοδιεζευγμένων.
Ἡ τετραχορδα διεζευγμένων συνημμένων
ἐ μεσοδιεζευγμένων.
Ἡ τετραχορδα μέσων συνημμένων
ἐ μεσοδιεζευγμένων.
Ἡ τετραχορδα ὑπατῶν συνημμένων
ἐ ὑπερβολαίων συνημμένων.

B. C. D. E. } ὑπατῶν. — b. c. d. e. } διεζευγμένων. — a. b. c. d. } συνημμένων.
E. F. G. a. } μέσων. — e. f. g. aa. } ὑπερβολαίων.

Modi, τόποι, seu τρόποι. vulgò vocãt Toni.
a Plut. et Luciano, ab Apul. Harmonias.

1. Dorius. DFA.D. σεμνὸς ἁρμονία, seu gravis. Hinc fortè Hirnonius
2. Hypodorius A.DFA. Tertiam habet graviorem, a non est Modulatrix
3. Phrygius. EGB.E. Barbara ab Arabis Od: g. et Adrenæo 19. Delphicorum Ethos. vocat Lucianus, Virgiliorum. Apul: Religiosa. 2.
4. Hypophrygius. B.EGB. Humilis, ad Plenè aptissima.
5. Lydius FAC.F. mixta ab Apul: Σύντονος a Luciano, a Censorino
6. Hypolydius C.FAC. Σ. a Gaurico.
7. Mixolydius. GBD.G. apud Cicer. in magno usu nunc Lydius mixtus
8. Hypermixolydius D.GBD. Suavis. Ecclesiastica, naturalissimarum.
9. Ionius. ACE.A. In Ecclesiasticis Cant: primus frequentissimus in Symbol: Apostol: et Eccl. Hermin. Gaudentius simplicis vocat. Tertius et, a mixtis ad modulandi facilitatem. Vulgus Lascivus vocat.
10. Hypoionius. E.ACE. Phrygius ab Apul: unde Ionius in Asia
11. Aeolius. CEG.C. Διαφορὸς a Luciano, i.e. discrepans, a Varino ab Hyperbolæo, et Lascivus, Asbolius: Rockelius ac Senofilus gelid.
12. Hypoiastius. G.CEG. in maximo nunc est usu: primus exhibetur. Ptolemæo omnibus. dubium omnibus.

Toni notæ.

Hypoæolius. ♭D.F.♭. quod ab prox. Tonis Apul.
Hypoæolydius F♭DF. quod ab prox. Tonis Phrygius.

Toni Connexi, sunt Ethicorum ab Aristoxeno Diagrammatis.

προσλαμβανόμενος
ὑπάτη ὑπατῶν
παρυπάτη ὑπατῶν
λιχανὸς ὑπατῶν
ὑπάτη μεσῶν.
παρυπάτη μεσῶν.
λιχανὸς μεσῶν.
μέση.
παρανέτη.
τρίτη διεζευγμένων.
παραμέση διεζευγμένων
νήτη διεζευγμένων.
τρίτη ὑπερβολαίων
παρανήτη ὑπερβολαίων
νήτη ὑπερβολαίων.

νήτη συνημμένων.
παρανήτη συνημμένων
τρίτη συνημμένων

Modi, vocati, seu tropoi. vulgo vocabuntur toni.

1. Dorius.
2. Hypodorius.
3. Phrygius.

4. Hypophrygius.
5. Lydius.
6. Hypolydius.
7. Mixolydius.
8. Hypomixolydius.
9. Aeolius.

10. Hypoaeolius.
11. Ionicus.

12.
Hypoionicus. G. C

Toni Rectales

Hypodorius. b D. F. b. quod ab prima finalis Aeolii.
Hypophrygius F b D F. quod ab prima finalis Phrygii.

Toni Connexi, sive Ethicoi: sub hos Plagali comprehenduntur.

296

96